ngl. 364°

(Shakespeare)

Delius

N.

Die Tieck'sche Shaksperekritik

beleuchtet

von

N. Delius.

Ein Supplement zu „Shakspeare's dramatischen Werken. Uebersetzt von A. W. von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck."

Bonn,
H. B. König.
1846.

71. D.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Köln, Druck von Chr. Gehly.

Inhalt.

	Seite.
Einleitung	V
König Johann	1
König Richard II.	9
König Heinrich IV. Erster und zweiter Theil	12
König Heinrich V.	16
König Heinrich VI. Erster, zweiter und dritter Theil	19
König Richard III.	25
König Heinrich VIII.	27
Der Sommernachtstraum	31
Viel Lärmen um Nichts	35
Was Ihr wollt	37
Wie es Euch gefällt	41
Der Kaufmann von Venedig	44
Der Sturm	46
Coriolanus	49
Julius Cäsar	51
Antonius und Cleopatra	54
Maaß für Maaß	56
Titus Andronikus	60
Hamlet	62
Der Widerspenstigen Zähmung	74

Seite.

Die Komödie der Irrungen 79
Ende gut Alles gut 82
Die beiden Veroneser 90
Timon von Athen 91
Troilus und Cressida 102
Die lustigen Weiber von Windsor 111
Das Wintermährchen 116
Othello 118
König Lear 126
Cymbeline 136
Liebes Leid und Lust 146
Romeo und Julia 154
Macbeth 162

Chronologische Uebersicht 177

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Einleitung.

Wir Deutsche nennen Shakspere gern den Unsrigen, und die hingebende Liebe und Bewunderung, welche der große brittische Dichter in unserem Lande gefunden, die gewaltige Einwirkung, welche er auf den Bildungsgang unserer besten Geister, auf die Gestaltung unseres Theaters, auf die Begründung unserer Kunstphilosophie geübt hat, das Alles berechtigt uns zu dem stolzen Bewußtsein, daß wir Shakspere nicht bloß in unserer Literatur, sondern auch in unserm Volke eingebürgert haben. Aber dieses Bewußtsein darf uns nicht mehr, wie es nur zu häufig geschieht, verführen, das Anrecht an Shakspere's geistige Landsmannschaft als ein ausschließliches anzusehen, das wir selbst vor den Engländern vorausbesitzen; wir dürfen uns nicht länger dem schönen Namen Wahne hingeben, den unsere Aesthetiker zu ihrer und ihrer Leser patriotischen Genugthuung genährt und verbreitet haben, dem Wahne, daß Shakspere weit besser in Deutschland als in England verstanden werde, und daß erst von Deutschland aus eine richtigere Kenntniß und Beurtheilung des Dichters nach England gelangt sei. Diese vorgefaßte Meinung hält sich namentlich an die ästhetische Seite der Shaksperekritik und glaubt die Priorität eines gesunderen Urtheils über den Dichter für Deutschland vindizirt zu haben, wenn sie

mit Verwechselung aller Zeitverhältnisse die Aussprüche älterer Englischer Kritiker den Aussprüchen neuerer deutscher Kritiker gegenübergestellt, ohne zu berücksichtigen, daß zu der Zeit, als solche von großer Befangenheit und Beschränktheit zeugende Urtheile über Shakspere in seinem Vaterlande laut wurden, der Dichter, wäre er in unserem Lande bekannter gewesen, keine andere Kritik erfahren haben würde und soweit er bekannt geworden, auch nicht erfuhr. Den einzelnen Männern, welchen schon früher in Deutschland für Shakspere's Kunst und Dichtergröße der Blick geöffnet war, ließe sich aus dem Schwarm seiner Englischen Commentatoren aus derselben Zeit eine eher größere als geringere Anzahl von Namen entgegenhalten, die schon einen höheren Standpunkt der Kritik einnahmen, lange ehe dieser in Deutschland oder England der allgemein gültige zur Beurtheilung Shakspere's geworden war. Die bei uns herrschende vorgefaßte Meinung ignorirt aber nicht nur diese allerdings vereinzelten Erscheinungen einer älteren Periode; sie läßt ebenso unberücksichtigt, daß in einer späteren Epoche, da in Deutschland eine würdigere Anschauung in Bezug auf Shakspere sich Bahn zu brechen anfing, auch in England ein besserer Ton der Kritik zur Geltung gelangte und an die Stelle jener anmaßlichen und flachen Kunstrichterei trat, welche es vorher für verdienstlich gehalten hatte, das „uncultivirte und rohe Genie Shakspere's" nachträglich nach den Regeln einer willkührlichen und beliebigen Aesthetik zu schulmeistern und ihm die begangenen Versündigungen gegen den guten Geschmack nachzuweisen. Noch ehe A. W. v. Schlegel in seinen dramaturgischen Vorlesungen, im Jahre 1808 in Wien gehalten, die Unzertrennlichkeit des Shakspere'schen Genius und der Shakspere'schen Kunst dargethan, war in England von Coleridge und Wordsworth in Vorlesungen und Abhandlungen Aehnliches versucht worden, und dem durch ihre Bemühungen veranlaßten Umschwung der öffentlichen Meinung ist das Glück größtentheils zuzuschreiben, welches die deutsche Kritik über Shakspere später bei den Engländern

machte: sie war ein Wiederhall dessen, was man in England selbst von den Lehrern der neuen Schule über den Dichter vernahm und bot, von den technischen Ausdrücken deutscher Philosophie entkleidet, denselben Inhalt dar, der dann aus den Darlegungen einheimischer Literaten immer mehr in die allgemeine Vorstellung überging. Die willkommene Aufnahme und die bereitwillige Verbreitung, welche die Arbeiten Schlegel's und seiner deutschen Nachfolger bei dem Englischen Publikum fanden, erklärt sich daher weniger aus einem Bedürfniß des Letztern, sich vom Auslande her über die eigentliche Bedeutung des größten Dichters der Nation aufklären zu lassen, als vielmehr aus dem Stolz und der Freude, diesen Dichter bei einem stammverwandten, aber fremden Volke so tief aufgefaßt, so innig geliebt und so gränzenlos bewundert zu sehen, wie das in höherem Maße kaum von Seiten der eignen Landsleute geschehen zu können schien.

Das Gesagte betrifft nur die eine, die ästhetische Seite der auf Shakspere angewandten Kritik, und wenn wir in dieser Beziehung schon nur auf Gleichzeitigkeit Deutscher und Englischer Leistungen begründeten Anspruch erheben können, auf den Ruhm, das Verständniß des Dichters seinen Landsleuten eröffnet zu haben, aber verzichten müssen, so ziemt uns eine bescheidenere Stellung, als sie manche Wortführer unserer Literatur uns anweisen möchten, noch weit mehr, wenn wir die andere Seite dieser Kritik, die nothwendige Grundlage aller ästhetischen Beurtheilungen, die philologische Behandlung der Werke Shakspere's, die Erörterung aller dahin einschlagenden Fragen und das darauf basirte formelle und materielle Verständniß des Dichters ins Auge fassen. Durften wir, freilich im direkten Widerspruch mit den Forderungen einer historischen Auffassung, bei der ästhetischen Kritik Shakspere's ungestraft die Urtheile der Engländer unberücksichtigt lassen und es vorziehen, ganz auf eignen Füßen zu stehen, so mußte sich ein gleiches Verfahren doch unvermeidlich durch die Ergebnisse rächen, sobald es sich um die philologische Kritik, um die Ge=

schichte des Dichters und seiner Werke handelte. Es war der Mühe werth, an einem hervorstechenden Beispiele zu zeigen, auf welche Abwege die Sicherheit führt, welche mit Vernachlässigung der einheimischen Commentatoren und des von ihnen beschafften kritischen Materials, im Vertrauen auf das selbsterworbene innere Verständniß des Dichters, auch das äußere Verständniß desselben ohne weitere Hülfsmittel aus sich schöpfen zu können vermeint.

Zu solchem Beispiel, um daran das Wesen dieser Kritik und ihre Folgen darzuthun, bot sich vor Allem das von Tieck auf diesem Felde Geförderte dar, nicht nur weil er namentlich dieser Seite der Shaksperekritik von jeher seine Thätigkeit zugewandt hat, sondern auch, weil die große Autorität, die seine Arbeiten ansprechen und besitzen, am Meisten dazu beigetragen hat, die Leistungen der Englischen Shakspekritik bei den Deutschen in ein ebenso nachtheiliges wie falsches Licht zu setzen. Eine Rehabilitation dieser Leistungen, wie schon die Gerechtigkeit sie erfordert, mußte daher von einer Prüfung jener Arbeiten ausgehen; es mußte an letzteren nachgewiesen werden, wie viel Tieck von seinen Vorgängern hätte lernen können, und wie sehr seine Voreingenommenheit gegen sie, seine Art sie am unrechten Orte zu ignoriren oder zu bekämpfen, das Resultat seiner Bemühungen um das Verständniß Shakspere's beeinträchtigt hat. Eine offene und gründliche Darlegung dieses Sachverhältnisses ließ sich praktisch vorzugsweise an den Anmerkungen durchführen, mit denen Tieck die Schlegel'sche Uebersetzung der dramatischen Werke Shakspere's ausgestattet hat, theils der allgemeinen Verbreitung wegen, die sie da als Anhang der gelesensten Shakspereübersetzung gefunden haben und noch immer finden, theils auch ihrer Fassung halb, die es verstattet, dabei auf das Detail aller Fragen der Shaksperekritik einzugehen. Was Tieck sonst für dieses Fach geleistet, sein „Alt-Englisches Theater," seine „Shakspeare's Vorschule," seine „vier historischen Schauspiele Shakspere's" hat es weniger mit unserm Dichter selber zu thun, als mit pseu-

doshakspere'schen Dramen, die man füglich so lange auf sich beruhen lassen kann, bis für Shakspere's Autorschaft bessere Gründe, als die von Tieck in seinen Vorreden angeführten, zur Sprache gebracht werden. Uns werden in den nachfolgenden Blättern nur die Tieck'schen „Anmerkungen" beschäftigen, sie bleiben, bis daß sein seit 1811 versprochenes größeres Werk über Shakspere endlich erscheinen wird, das bedeutendste Ergebniß der Shaksperestudien unseres deutschen Kritikers und zugleich die Arbeit, auf die sich vorzugsweise seine Ansprüche auf Autorität in allen Zweigen der Shaksperekritik gründen. Der nachfolgenden ins Einzelne gehenden Beleuchtung dieser „Anmerkungen" schicken wir bei der Wichtigkeit derselben für Tieck's Stellung zu dem Dichter und seinen Commentatoren hier eine kurze Darstellung ihrer nicht uninteressanten Geschichte voraus.

Daß A. W. v. Schlegel den Shakspere übersetzte, war für die deutsche Literatur ein eben so großer und bleibender Gewinn, wie es für sie ein großer und bleibender Verlust war, daß er ihn nur zur Hälfte übersetzte. Was uns auch der berühmte Kritiker in andern Fächern Ausgezeichnetes später bieten mochte, es konnte keinen Ersatz gewähren für die empfindliche Lücke, die er durch die Unterbrechung seiner Shakspereübersetzung ließ und die kein Nacheiferer, wie es scheint, wird ausfüllen können. Wenn sich darüber streiten läßt, inwiefern die ästhetische Kritik unseres Dichters durch die Arbeiten, welche seit den dramaturgischen Vorlesungen Schlegel's erschienen sind, gefördert und über den Standpunkt der Schlegel'schen Kritik hinausgeführt ist, so herrscht wenigstens darüber nur eine Stimme, daß die Schlegel'sche Uebersetzung, die den fremden Dichter zu einem Gemeingut unseres Volkes machte, noch immer, wie zu Anfang des Jahrhunderts in unübertroffener Vollendung dasteht und zu keiner andern Ausstellung Anlaß gibt, als zu der, daß sie von den 36 Schauspielen Shakspere's nur 17 umfaßt. Je mehr aber jeder Freund des Dichters und der deutschen Literatur es beklagte, daß

sich Schlegel von der ruhmvollsten Arbeit seines Lebens für immer zurückgezogen, um so größer war die Freude, um so gespannter die Erwartung, als im Jahre 1825 der erste Band einer neuen Auflage dieser Uebersetzung erschien, deren Titel und Vorrede dem deutschen Publikum die willkommene Anzeige machte, daß Tieck das von Schlegel Unvollendetgelassene vervollständigen werde. Wenn von irgend Einem, durfte man von ihm, den man im Besitz der gründlichsten Kenntniß Shakspere's glaubte, dessen Studien von jeher Shakspere zu ihrem Mittelpunkt gehabt hatten, eine würdige Ergänzung der trefflichen Arbeiten seines Freundes erwarten, um so mehr, als Tieck in der Vorrede zum ersten Bande die Vorzüge der Schlegel'schen Uebersetzung eben so beredt auseinandersetzte, wie er sich wegwerfend über andre Shakspereübersetzungen ausließ. Einstweilen mußte sich freilich das Publikum noch gedulden, denn der erste, zweite und vierte Band, die 1825—6 erschienen, brachte nur Dramen, die man bereits aus Schlegel's Uebersetzung kannte, und das einzige Neue, von Tieck Herrührende, waren die Anmerkungen am Schluß des vierten Bandes und hie und da Veränderungen, welche sich der Schlegel'sche Text diesen Anmerkungen zulieb hatte gefallen lassen müssen. Erst vier Jahre später, 1830, erschien der dritte Band, in welchen man die so lange versprochenen ersten Proben von Tieck's Uebersetzertalent zu finden hoffte, aber diese Hoffnung, welche auf die große Verbreitung der vorher erschienenen Bände nicht ohne Einfluß geblieben war, wurde einigermaßen getäuscht durch die Erklärung Tieck's in der Vorrede, daß es ihm an Zeit fehle, die eingegangene Verbindlichkeit selbst zu erfüllen und daß er sich damit begnügen müsse, „die Uebersetzungen jüngerer Freunde, die ihre ganze Muße diesem Studium widmen können, durchzusehen und wo es nöthig sei, sie zu verbessern, auch einige Anmerkungen den Schauspielen zuzufügen." Tieck erklärte zugleich, daß er die Uebersetzung seiner Freunde nicht in jeder Wendung und in jedem Ausdruck vertreten könne, und seine Versicherung, daß diese

Arbeiten an Sorgfalt, Fleiß und Studium andern, die erschienen seien, nicht nachstehen würden, durfte kaum für eine große Empfehlung gelten, die Tieck in derselben Vorrede wie in einer früheren und späteren alle andern Versuche, Schlegel's Shakspere zu ergänzen, für verfehlt ausgab und „die Zeit voraussah, daß jede unternehmende Buchhandlung eine eigene Uebersetzung des Shakspere besorgen lassen werde.“ Doch versprach er durch seine Erklärung so vieler schwieriger oder mißverstandener Stellen den Text in mancher Scene herzustellen und zu erläutern.

In der also begränzten Sphäre scheint Tieck denn auch für die fünf folgenden Bände, deren letzter 1833 herauskam, seine Theilnahme an dem unter seinem Namen erscheinenden Werke gehalten zu haben. Wie groß oder gering sein Antheil an der Uebersetzung selbst ist, wie viel er an den Arbeiten seiner jüngeren Freunde verbessert hat, darüber hat er uns keinen Aufschluß gegeben, und bloß die Vermuthungen, die uns in der Hinsicht zustehen, führen darauf, daß Tieck bei diesen Uebersetzungen dieselbe Thätigkeit, nur in erweitertem Maße, geübt haben wird, die er bei den von Schlegel herrührenden Uebersetzungen übte, daß er nämlich statt der gangbaren Lesarten verschollene wieder hervorsuchte, sie in die Uebersetzung aufnahm und, so gut es gehen wollte, in den Anmerkungen rechtfertigte. Mit welchem Glücke er dabei verfuhr, wird im Einzelnen die nachfolgende Beleuchtung dieser Anmerkungen darzuthun versuchen. Im Allgemeinen läßt sich darüber nur sagen, daß Tieck seiner Kritik ein richtiges Princip zum Grunde legte, aber durch unkritische Behandlung sich um allen Gewinn brachte, den er auf anderm Wege daraus hätte ziehen können. Er ging überall auf die erste Gesammtausgabe der Shakspere'schen Dramen, auf die Folio vom Jahre 1623 als maßgebend für die Gestaltung des Textes zurück. Und in der That ist keine Ausgabe wichtiger, keine, die sich einer größeren Autorität rühmen darf. Sie wurde von den Freunden und Kunstgenossen des verstorbenen Dichters, von den Mitgliedern

derselben Schauspielertruppe, welche Shakspere's sämmtliche Dramen aufführte und besaß, herausgegeben und enthielt 18 bis dahin ungedruckte Schauspiele, aus dem handschriftlichen Nachlaß des Dichters edirt, 18 andere, die bereits in Einzelausgaben in Quarto erschienen waren, theilweise von der Hand des Verfassers verbessert. Die älteren Englischen Herausgeber hatten offenbar diese Vorzüge der Folio zu gering angeschlagen und waren ohne Noth vielfach von ihr abgewichen, auch da, wo die Lesarten der editio princeps keiner Aenderung bedurften. Tieck verfiel in den entgegengesetzten Fehler und im blinden Vertrauen auf die Autorität der Folio sollte Alles aus ihr beibehalten werden. Druckfehler und Nachlässigkeiten der Orthographie, an denen diese Ausgabe so wenig wie irgend ein andres zu jener Zeit gedrucktes Buch es fehlen läßt, wurden zu tiefsinnigen, vom Dichter selbst gewählten und von seinen flachen Commentatoren nicht verstandenen Redeweisen gestempelt und erfuhren von Tieck eine Interpretation, die einen ebensoviel Mangel an philologischem Sinn, an Kenntniß der Englischen Sprache, wie Ueberfluß an Phantasie im Conjecturen- und Hypothesen-machen verrieth. Der Kühnheit, mit welcher der deutsche Kritiker zur Unterstützung unerhörter Lesarten unerhörte Erklärungen aufstellte, kam nur die Sicherheit gleich, mit welcher er die Lesarten und Erklärungen der Englischen Editoren ignorirte oder verwarf. Auf die unbestrittene Thatsache fußend, daß Shakspere's Idiom durchaus das Gepräge seines Geistes trägt und viele Wendungen und Eigenthümlichkeiten aufzeigt, die nur ihm allein angehören, ging Tieck nun weiter und über alles Maaß hinaus: „die Sprache des Dichters" gestaltete sich unter Tieck's Händen zu einem Mysterium, dessen wahrer Sinn bisher den meisten Engländern, darunter vornehmlich den Herausgebern und Commentatoren Shakspere's unverständlich geblieben und nur dem „Kenner" d. h. Tieck offenbart worden sei; und während die Erfahrung lehrt, daß zum richtigen Verständniß Shakspere's ein gründliches Studium des Englischen

wesentlich hilft und vollkommen ausreicht, scheint Tieck die „Sprache des Dichters" für eine Sprache zu halten, die mit dem gewöhnlichen Englischen Sprachgebrauch nichts gemein hat, die sich vielmehr aus den Speculationen deutscher Kritiker herauserklären läßt, und zu deren Erforschung eine genauere Berücksichtigung der Englischen Grammatik und des Englischen Lexikons überflüssig ist.

Welche Früchte dieses nicht selten auf wirkliche Ignoranz hinauslaufende Ignoriren fester, für jeden Engländer, mithin auch für Shakspere gültiger grammatischer Regeln für die sprachtiche Ausbeute der Tieck'schen Shaksperekritik getragen hat, das haben diese Blätter in ihrem ganzen Verfolg nachzuweisen. Ihre Aufgabe ist es aber zugleich, darzuthun, welchen Einfluß auf die sachliche Ausbeute dieser Kritik es gehabt hat, daß Tieck bei der chronologischen Bestimmung der einzelnen Dramen, bei der Erklärung von Anspielungen, deren Verständniß in den Verhältnissen des Dichters zu seiner Zeit zu suchen war, das von seinen Englischen Vorgängern bereits Ermittelte außer Acht läßt und an die Stelle feststehender Thatsachen die luftigsten Hypothesen setzt. Zwar standen ihm bei der ersten Auflage seines Werkes noch nicht die erfolgreichen Forschungen zu Gebote, mit deren Resultaten Payne Collier seitdem unsere Kenntniß von Shakspere's Leben und Werken so wesentlich bereichert hat, aber schon in der von Boswell besorgten Malone'schen Ausgabe Shakspere's vom Jahre 1821 war ein so reichhaltiges Material angehäuft, das mit gehöriger Kritik benutzt unserm deutschen Kritiker größtentheils die Mühe, seine Hypothesen aufzustellen, erspart haben würde. Tieck scheint diese Ausgabe kaum angesehen, geschweige denn studirt zu haben; er erwähnt Malone, dessen fleißige Bemühungen um Shakspere auch jetzt noch die höchste Anerkennung verdienen, fast nur, um ihn, wie alle übrigen früheren Herausgeber zu meistern und herabzusetzen.

Was seitdem in England zur Erklärung Shakspere's geschehen ist, die Arbeiten von Payne Collier, Charles

Knight, Alexander Dyce u. s. w., hat Tieck bei den späteren Auflagen seiner Uebersetzung vollständig ignorirt und auch in der letzten, im vorigen Jahre beendigten Ausgabe hat er seine Anmerkungen unverändert abdrucken lassen, als ob sie nach wie vor ihre Geltung behielten und nicht größtentheils durch das Ergebniß dieser neuen Englischen Untersuchungen vollkommen erledigt und widerlegt seien. Nur in einer Hinsicht zeigt die erwähnte dritte Auflage vom Jahre 1843—4 einen erfreulichen Fortschritt vor den früheren, den wir jedoch, wie verlautet, nicht Tieck, sondern Schlegel zu verdanken haben. In dieser Ausgabe ist nämlich der ursprüngliche Text der von Schlegel übersetzten 17 Schauspiele, wie es heißt auf Veranlassung des Uebersetzers, wiederhergestellt, gesäubert von den „Verbesserungen," welche Tieck in die vorhergehenden Ausgaben hineincorrigirt, und von den Anmerkungen, mit denen Tieck diese Schauspiele zu „erläutern" für gut befunden hatte. Wie sehr das Werk dadurch an Werth gewonnen, ergibt sich schon aus einer einfachen Vergleichung beider Ausgaben. Die Welt hat alle Ursache, es dieser Veranstaltung Schlegel's Dank zu wissen, daß seine Arbeiten auf die Art unverfälscht unsrer Literatur erhalten bleiben, und wenn vielleicht bei einer vierten Auflage des Buches die „jüngeren Freunde" Tieck's, die unter Tieck's Namen die 19 übrigen Shakspere'schen Dramen übersetzten, Schlegel's löblichem Beispiel folgend, auf eine Entfernung der Tieck'schen Anmerkungen zu und der Tieck'schen Spuren aus ihren Uebersetzungen dringen wollten, so daß wir auch diese im Ganzen recht tüchtigen Leistungen ohne ungehörige Zuthaten erhielten, so würde das Publikum auch dazu sich nur Glück wünschen können. Freilich würde der vielversprechende Titel, den die dritte Auflage führt „Shakspeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck" alsdann noch weniger eine Wahrheit sein, wie er schon jetzt es ist.

Die nachstehenden Anmerkungen halten sich, wie ihr Zweck es verlangte, ganz an die Reihenfolge der Dramen

und an den Inhalt der Anmerkungen, wie die erste Auflage der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung sie enthält. Der Spielraum, der ihnen damit eröffnet war, erschien weit genug, als daß es nothwendig oder auch nur rathsam gewesen wäre, darüber hinauszugehen und etwa auch von Tieck unberührt gelassene Fragen Shakspere'scher Kritik zu erörtern. Eine praktische, auf die einzelnen Dramen angewandte Uebersicht der wichtigeren neueren Leistungen ließ sich schon auf diese Weise gewinnen, und der Verfasser ist sich bewußt, zu diesem Zwecke dasjenige erstrebt zu haben, dessen Vernachlässigung er Tieck zum Vorwurf macht: eine gewissenhafte und unbefangene Benutzung der Arbeiten seiner Englischen Vorgänger. Daß er dabei keiner Autorität blindlings gefolgt ist, sondern überall selbst geprüft hat, wird sich den einsichtsvollen Lesern ebenso leicht ergeben, wie daß der Verfasser das Beste und Meiste den Engländern verdankt. In die Anmerkungen zum „Macbeth" hat er Einiges aus seiner früheren Ausgabe dieses Schauspiels (Bremen bei Schünemann 1841) aufnehmen können; daß er nicht noch mehr daher entlehnen durfte, erklärt sich aus dem seit jener Zeit veränderten Standpunkte seiner Kenntniß des Shakspere. Ein einseitiges Studium der ersten Folioausgabe bei mangelhafter Bekanntschaft mit den späteren Ausgaben, wie mit dem Englischen Sprachgebrauch hatte ihn verführt, den Lesarten und Erklärungen Tieck's mit größerem Vertrauen zu folgen, als er jetzt mit den Anforderungen der Kritik verträglich erachten kann. Der Verfasser hat daher manche damals aufgestellte Behauptung und Erklärung nunmehr zurücknehmen müssen und würde sich noch häufiger in diesem Falle gesehen haben, wenn nicht die nachfolgenden Erörterungen zum „Macbeth" es lediglich mit Tieck's Anmerkungen zu thun hätten.

Die „chronologische Uebersicht," welche den Schluß des Werkchens bildet, dient dazu, bei den oft verwickelten Fragen über einzelne Zeitbestimmungen aus Shakspere's Leben den Leser zu orientiren und ihm zu sicherm Anhalt bei dem, was bloß hypothetisch ist, in gedrängter Zusammen-

stellung alles bisher thatsächlich Ermittelte und chronologisch Feststehende darzubieten. Der Verfasser hat kein anderes Verdienst dabei, als diese Data aus den Biographien Shakspere's von Malone, Collier und Knight gesammelt und geordnet zu haben; die Auffindung und Feststellung der Thatsachen mußte er um so mehr den Forschungen der Engländer überlassen, als er sich nicht der Divinationsgabe Tieck's rühmen darf, die ohne mühseliges Suchen nach gleichzeitigen historischen Zeugnissen, mit großer Sicherheit aus der „Sprache des Dichters" und aus bisher unentdeckten Anspielungen erräth, in welchem Jahre und auf welchen Anlaß Shakspere seine Schauspiele schrieb.

König Johann.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck. Berlin bei G. Reimer 1825—33. Dritter Theil. S. 339—341.

Die Frage nach dem Jahre der Entstehung dieses Dramas beantwortet Tieck abweichend von allen Englischen Kritikern, indem er 1611 dafür angiebt. Einen entscheidenden Grund, die Abfassung des „König Johann" in eine so späte Epoche von Shakspere's Leben zu setzen, bringt er nicht bei, denn die apodiktische Versicherung, der aufmerksame und zugleich der Sprache kundige Leser des Dichters könne nicht zweifeln, daß dieses Schauspiel eines der späteren Shakspere's sei, scheint noch nicht die Annahme gerade von 1611 als des Entstehungsjahres dieses „König Johann" zu rechtfertigen. Wir haben aber, ganz abgesehen von diesem einzelnen Falle einer ziemlich unmotivirt hingestellten chronologischen Bestimmung, theils in der Einleitung hinlänglich gesehen und werden theils im Verlaufe unserer Arbeit noch häufiger darauf zurückgeführt werden, wie mißlich es mit dieser Berufung auf die „Sprache des Dichters," mit dieser Appellation an das „Studium des Dichters" in der Anwendung beschaffen ist, welche Tieck davon zur Entscheidung der schwierigsten chronologischen Fragen in der Shakspere'schen Literatur zu machen sich berufen fühlt. Auch in dem vorliegenden Falle scheint

ihn der geheimnißvolle Instinct, der ihn auf das Jahr 1611 führte, nicht glücklich geleitet zu haben; wenigstens steht dem von ihm gewonnenen Resultate Alles, was wir über die Abfassungsepoche des „König Johann" an positiven Facten und an darauf begründeten Vermuthungen Englischer Kritiker besitzen, geradezu entgegen. Keiner der letzteren — und darin bedarf Tieck's Behauptung zunächst einer Berichtigung — hat das Jahr 1590 — 1 für den „König Johann" festgesetzt; vielmehr vereinigen sich die Namhaftesten derselben dahin, daß dieses Drama entweder im Jahre 1598 oder kurz vorher verfaßt sei, zu einer Zeit also, da der vierunddreißigjährige Dichter bereits auf dem Höhepunkte seiner Kunst stand und in seinen Werken alle jene Eigenschaften beurkunden konnte, die Tieck im „König Johann" mit vollem Rechte als Symptome einer reiferen Productionskraft hervorhebt, indem er sagt: „Die große Virtuosität leuchtet aus jeder Zeile hervor, die Gewandtheit, sowie der Eigensinn, welche selber mit den gewagtesten Wendungen und Ausdrücken spielen. Die Figur des Faulconbridge allein spricht den vollendeten Meister aus, der diesen Humor des Heldenthums mit so keckem Pinsel sich hinzumalen getraute." Nehmen wir, wie wir nach den neuesten Untersuchungen namentlich Charles Knight's kaum umhinkönnen zu thun, den Anfang der schriftstellerischen Thätigkeit unseres Dichters früher an, als die ältere Kritik, also etwa um das Jahr 1585, so erscheint ein Zeitraum von achtzehn Jahren selbst für einen Shakspere als eine hinlängliche Uebungsschule, um ein Werk wie den „König Johann" frei von allen Eigenthümlichkeiten einer Jugendarbeit in dem von den Engländern aufgestellten Jahre 1598 hervorzubringen. In diesem Jahre erwähnt aber Francis Meres den „König Johann" als ein vorhandenes Shakspere'sches Schauspiel. Tieck freilich sucht dieses unumstößliche Zeugniß, das einzige positive, welches wir für die Chronologie dieses Dramas besitzen, dadurch zu beseitigen, daß er dasselbe auf ein älteres Schauspiel dieses Namens bezieht und es zugleich als einen Beweis

für seine Lieblingstheorie, dieses ältere Schauspiel unserem Dichter zuzuschreiben, benutzt. Ließe sich in der That darthun, daß Meres wirklich jenen älteren „König Johann" gemeint habe, so wäre für die Shakspere'sche Autorschaft in Bezug auf dieses apokryphische Werk viel, ja Alles gewonnen, denn Meres war ein zu gründlicher Kenner der dramatischen Literatur seiner Zeit, als daß ihm, wie unserem deutschen Shakspere-Kritiker das Unglück widerfahren konnte, dem Dichter Werke zuzuschreiben, die nicht von ihm herrühren. Leider aber berechtigt uns Nichts zu der Annahme Tieck's, Meres habe, indem er einen „König Johann" von Shakspere erwähnt, jenes ältere Drama darunter verstanden; und andere Beweise für den Shakspere'schen Ursprung desselben bringt Tieck nicht bei. Er begnügt sich damit, „die Kritik Malone's und der meisten Engländer, die dieses schöne Gedicht dem Shakspere absprechen, nur seicht zu finden; er meint, „diese Kritik gründe sich eigentlich nur auf die Meinung, daß die Tragödie schlecht sei" und beruft sich auf „alle innern Gegengründe," ohne diese jedoch im Einzelnen hervorzuheben. Eine Darlegung dieser „inneren Gegengründe," wenigstens andeutungsweise, wäre jedoch um so wünschenswerther gewesen, je dringender alle äußeren Gegengründe für die Kritik Malone's und der meisten Engländer sprechen. Das in Frage stehende Schauspiel erschien zuerst gedruckt im Jahre 1591 unter dem Titel: The Troublesome Raigne of John King of England, with the Discoverie of King Richard Cordelion's base Son, vulgarly named the Bastard Fawconbridge: also the Death of King John at Swinstead Abbey. As it was sundry times publikely acted by the Queenes Majesties Players in the honourable Cittie of London. Der Name des Verfassers war nicht angegeben. Wie lang vor dem Drucke dieses Drama auf der Bühne erschien, darüber fehlt es an jeder bestimmten Angabe, nur wird in dem Prolog auf Marlow's „Tamerlan" angespielt, der nach Payne Collier's begründeter Vermuthung im Jahre 1587 aufgeführt wur-

de. Auf dieses Drama nun ist der unzweifelhafte Shakspere'sche „König Johann" gegründet; der Dichter verfuhr dabei, sagt Payne Collier, in der den Dramatikern seiner Zeit geläufigen Weise, indem er zu seinen Zwecken von dem älteren Werke so viel wie er angemessen hielt, benutzte. Aus den beiden Theilen, (für welche Collier nach der Verschiedenheit des Styls zwei verschiedene Verfasser annehmen zu müssen glaubt,) schuf Shakspere e i n Drama, und, in vielen Hauptzügen desselben folgte er dem Gange des älteren Stückes, nicht wie er ihn aus der Geschichte kannte, sondern wie er im Volksglauben wurzelte. Im Einzelnen verbesserte er sehr die Herbeiführung der Ereignisse. Zum Beispiel wird in dem älteren „König Johann" Lady Falconbridge überflüssiger und anstößiger Weise eine Zuschauerin der Scene, wo die uneheliche Abstammung ihres Sohnes Philipp vor König Johann und vor dessen Mutter verhandelt wird. Eine andere Verbesserung des zum Grunde liegenden Schauspiels ist die Abwesenheit der Constanze bei der Scene, wo die Vermählung zwischen Ludwig und Blanca beredet und beschlossen wird. Eine dritte wesentliche Abänderung darf nicht unbemerkt gelassen werden. Obgleich Shakspere, wie der oder die Verfasser des alten „König Johann," den Bastard mit Gewalt aus den Englischen Klöstern Geld aufnehmen läßt, so vermeidet er doch die ganz gemeinen Scenen des älteren Schauspiels, in welchem Mönche und Nonnen lächerlich gemacht und die Unanständigkeit und Zügellosigkeit ihres Lebens bloßgestellt werden. So weit Collier. — Der letzte Punkt, auf dem die Grundverschiedenheit der Shakspere'schen Dichtungsweise und der seines Vorgängers in der Bearbeitung des „König Johann" beruht, wird auch von Charles Knight, dem zweiten neuesten Herausgeber Shakspere's als besonders charakteristisch hervorgehoben und könnte, in Ermangelung aller anderer Beweise, für jeden, der nicht nur aus Shakspere's Sprache, sondern aus der überall aus seinen Werken hervorleuchtenden Tendenz ein Studium gemacht hat, die Unmöglichkeit darthun, daß

jene Klosterscenen des älteren „König Johann" von unserem Dichter herrühren können. Wir verweisen den Leser zur Vergleichung auf die Uebersetzung, welche Tieck selbst von jenem älteren Drama in seinem „Altenglischen Theater" geliefert hat.

Den Beifall, welchen Shakspere's Bearbeitung des älteren „König Johann" auf der Bühne gefunden, und die Popularität, in welcher sich dieselbe Jahre lang erhielt, veranlaßten einen zu jener Zeit nichts weniger als ungewöhnlichen buchhändlerischen Betrug. Der Verleger jenes älteren „König Johann" veranstaltete, während das Shakspere'sche Schauspiel fortwährend ausschließliches Eigenthum der Schauspieler-Gesellschaft unseres Dichters blieb und nicht in den Buchhandel kam, vielleicht um den Nachfragen nach dem „König Johann" zu genügen, im Jahre 1611 eine neue Ausgabe des im Jahre 1591 gedruckten Buches, mit dem Zusatze W. Sh. auf dem Titelblatte, der darauf berechnet war, dem Publikum das inzwischen vor dem neuen Werke gänzlich in Vergessenheit gerathene ältere wenigstens andeutungsweise als das ächte shakspere'sche zu empfehlen. Eine ausdrückliche Nennung des ganzen Namens William Shakspere konnte zu jener Zeit, da Shakspere noch in voller schauspielerischer Thätigkeit und seine Bühne im alleinigen Besitze seines ächten „König Johann" war, dem speculativen Verleger mißlich erscheinen. Dagegen suchte dieser auf andere Weise den Betrug zu vervollständigen, indem er auf dem Titel die Worte der ersten Auflage: publikely in the honourable Cittie of London wegließ: sie paßten nicht auf Shakspere's „König Johann", der nicht „öffentlich in der City", sondern entweder auf dem Privattheater in Blackfriars, oder auf dem in der Vorstadt Southwark gelegenen Globustheater dargestellt wurde. Für publikely setzt der Verleger das Wort lately, das offenbar nur auf den neuerdings aufgeführten Shakspere'schen „König Johann", nicht aber auf das schon längere Zeit von der Bühne verschwundene ältere Drama, dem man unter solcher Firma einen er-

neuten Absatz zu verschaffen suchte, seine richtige Anwendung finden konnte. Erst im Jahre 1622, sechs Jahre nach dem Tode des Dichters, als bereits von den nachlebenden Freunden und Kunstgenossen die erste vollständige und rechtmäßige Ausgabe seiner Schauspiele vorbereitet wurde, suchte ein anderer Verleger, wahrscheinlich von gleicher Spekulation auf den Ruhm des Dichters und auf die Leichtgläubigkeit der Käufer veranlaßt, jenen älteren „König Johann" nochmals aus seinem Dunkel hervor und druckte, da schwerlich damals noch, wie eilf Jahre früher vielleicht, von Seiten der rechtmäßigen Besitzer des ächten Shakspere'schen Werkes ein gerichtliches Verfahren gegen diesen Betrug zu besorgen stand, das schüchterne W. Sh. in ein dreistes William Shakspeare um. In literarischen Sphären hat er mit diesem lockenden Aushängeschild bei den Engländern immer nur geringes Glück gemacht. Steevens nahm allerdings, als er unter den „sechs Schauspielen, auf welche Shakspere sechs seiner Dramen gründet" den älteren „König Johann" abdrucken ließ, die Möglichkeit an, unser Dichter habe in der That jenes ältere Werk geschrieben, sei aber später so unzufrieden damit gewesen, daß er es ganz neu umgearbeitet habe. Indeß ließ Steevens diese Meinung, die er, wie seine Art war, vielleicht in paradoxem Widerspruche gegen althergebrachte, von seinen Rivalen in der Herausgabe Shakspere's beibehaltene Ansichten aufgegriffen hatte, später fahren. Weiterhin vermuthete nur noch Coleridge in dem älteren „König Johann" ein „Uebergangswerk Shakspere's, nicht sein, aber doch von ihm, not his, yet of him," wie der Ausdruck dieses Kritikers lautet, der sein Verdienst weit mehr in einer ästhetischen Würdigung der ächten Werke Shakspere's als in einer Begründung der Ansprüche unächter Dramen auf Shakspere's Autorschaft findet. Nach solchem Vorgange der Englischen Commentatoren verdient Schlegel kaum den ihm von Tieck in der Vorrede zum Alt-Englischen Theater (Berlin 1811) gemachten Vorwurf, daß er sich in seinen dramaturgischen Vorlesungen „zu

furchtsam" ausdrücke, wenn er sagt, es habe Wahrscheinkeit, daß dieser „König Johann" eine Shakspere'sche Arbeit sei. Diese Furchtsamkeit Schlegel's, der sich nach allen Regeln gesunder Kritik scheute, eine durch buchhändlerischen Speculationsgeist veranlaßte und durch keine weiteren Gründe gestützte Hypothese als eine positive Thatsache aufzustellen, steht allerdings in seltsamem Contraste zu der Sicherheit, mit welcher Tieck den älteren „König Johann" nicht nur für eine Shakspere'sche Arbeit, sondern sogar für eine vorzüglichere, als jenen späteren ächten „König Johann" gelten lassen will. Wenn er in der erwähnten Vorrede zu seinem Alt-Englischen Theater sagt: „Es ist hier nicht der Ort, weitläufig darzuthun, welche Vorzüge dieses alte Schauspiel vor dem neueren habe," so müssen wir bedauern, daß Tieck seit 1811, wo er diese Werke schrieb, noch immer keine Gelegenheit gefunden zu haben scheint, uns neben den Gründen für den Shakspere'schen Ursprung dieses älteren Drama's auch diese Vorzüge desselben vor dem neueren darzulegen.

A. I. Sc. 1. Tieck scheint **Coryate's Crudities** oder wie der Titel vollständig lautet: **Crudities hastily gobbled up in five Months' Travels, in France Savoy, Italy, Rhetia, Helvetia, some parts of High Germany and the Netherlands,** welches als ein Muster prahlerischer Reisebeschreibung allerdings 1611 erschien und Sensation machte, hier besonders anzuführen, um einen Beweis mehr für das spätere Erscheinen des „König Johann" zu haben. Indeß enthält der Monolog des Faulconbridge durchaus nichts, was sich speziell auf dieses Buch bezieht. Die Anspielungen gehen vielmehr ganz im Allgemeinen auf die Lächerlichkeiten heimkehrender Reisenden, welche unser Dichter schon in seinen frühesten Lustspielen, lang ehe Coryate's Werk herauskam, persifflirt hat.

A. II. Sc. 1. Fauleonbridge vergleicht die Löwenhaut, welche der Herzog von Oestreich als Beute von dem erschlagenen Könige Richard Löwenherz trägt, mit den Schuhen des Hercules, die etwa ein Esel anlegen würde. Diese Vergleichung der Schuhe des Hercules ist in den gleichzeitigen Schriftstellern sehr häufig. Unter den von Steevens angeführten Belegstellen ist eine aus Stephan Gosson's School of Abuse, 1579, welche unserem Dichter vorgeschwebt zu haben scheint: to draw the lion's skin upon Aesop's asse or Hercules' shoes on a childes feete. Die Aenderung von shoes, wie die erste Folioausgabe und beinahe alle späteren Editionen ganz verständlich lesen in shows, wie Tieck nach Theobald's Vorschlag lies't und übersetzt, ist mithin überflüssig.

A. III. Sc. 1. Daß Tieck in Bezug auf die Bedeutung des Wortes untrimmed das Richtige fand, ist um so mehr anzuerkennen, da keiner seiner Vorgänger unter den fraglichen Commentatoren den eigentlichen Sinn des Wortes entdeckt hat; sie lesen entweder dafür and trimmed wie auch Schlegel übersetzt: „In einer jungen schmucken Brautgestalt," oder versuchen, wenn sie die Lesart des Originals beibehalten, die verzweifeltsten Erklärungen, bei denen man zum Theil nicht weiß, ob sie ernstlich oder scherzhaft gemeint sind. Auffallend ist nur Tieck's Behauptung, das Verbum to trim habe früher eine unanständige Bedeutung gehabt und sei späterhin — er gibt abermals bei dieser Gelegenheit das Jahr 1611 zum Besten — wieder edel geworden. Der Grille, daß einzelne Worte und Wendungen im Verlauf der Shakspere'schen Zeit bald gemein, bald edel, bald seltsam, bald gewöhnlich wurden, begegnen wir öfter bei Tieck; er benutzt diese vermeintliche Erscheinung sogar zu chronologischen Bestimmungen über die Abfassungszeit einzelner Dramen, ohne jedoch auch nur einen einzigen Beweis für die Richtigkeit der Thatsache

überhaupt beizubringen. Gewiß ist diese Scheidung rein willkührlich und am wenigsten bei einem Dichter zulässig, der überall aus dem ganzen Sprachschatz, seinem jemaligen Bedürfnisse gemäß, schöpfte, ohne sich durch solche Rücksichten sprachlicher Convenienz, wie Tieck sie ihm andichtet, einengen zu lassen; und indem Shakspere's Zeitgenossen darin, Jeder nach seinen Kräften, ebenso verfuhren, möchte es einem Deutschen jetzt nach mehr als zweihundert Jahren schwer fallen, auch nur annähernd zu bestimmen, welche Ausdrücke dem Shakspere'schen Publikum vorzugsweise edel oder seltsam klangen. — Unerwähnt darf schließlich nicht bleiben, daß auch Alexander Dyce in seinen **Remarks on Collier's and Knight's editions of Shakespeare (London 1844)** das Wort **untrimmed** wie Tieck erklärt und als Beleg eine analoge Stelle aus Fletcher's **Loyal Subject** anführt: **and trimmed your virgins.** — Wenn Dyce, der gründlichste Kenner Shakspere'scher Sprache und Literatur, an einem andern Orte unserm deutschen Kritiker jede Befähigung, Wortkritik an Shakspere's Dramen zu üben, abspricht und nach der Mehrzahl Tieckischer Versuche, dem Texte des Dichters aufzuhelfen, gewiß mit vollem Rechte, so haben wir dafür an obiger Erklärung einen Fall, wo unser deutscher Commentator in dem Verständniß des Shakspere'schen Wortsinnes glücklicher war, als seine sämmtlichen Englischen Vorgänger.

König Richard II.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 342.)

Ueber die Zeit der Abfassung dieses Schauspiels besitzen wir nur die eine positive Notiz, daß dasselbe im Jahre 1597 zuerst gedruckt wurde. Wenn Tieck es wahrscheinlich findet, daß es 1596 geschrieben sei, so nimmt Malone dafür das Jahr 1593 an, ohne daß Einer von Beiden für seine

Hypothese einen Grund aufzuweisen hat. Auf den ersten Anblick scheint der Umstand, daß eine gereimte Chronik oder wenn man will, ein Epos von Daniel, einem Zeitgenossen und Freunde Shakspere's, im Jahre 1595 erschienen, in der Behandlung der Geschichte Richard's und stellenweise auch in der Phraseologie unverkennbare Spuren des Shakspere'schen Drama's an sich trägt, einer chronologischen Fingerzeig zu geben, doch verschwindet dieser, wenn wir bedenken, daß nicht nur Shakspere Daniel's **Civil Warres**, sondern umgekehrt auch Daniel Shakspere's Richard **II.** benutzen konnte. Interessanter ist ein anderer Punkt, den Tieck in seinen Anmerkungen zu diesem Drama berührt. Die Scene von Richards Thronentsagung im vierten Acte findet sich nämlich nicht in den beiden ersten Quartausgaben von 1597 und 1598, sondern erst in der dritten (Tieck nennt sie unrichtiger Weise die zweite), im Jahre 1608 erschienenen Ausgabe. Malone's Vermuthung, daß die Rücksicht auf die Königin Elisabeth jene Auslassung einer vom Dichter zugleich mit dem ganzen Drama geschriebenen Stelle in den gedruckten Ausgaben veranlaßt habe, ist, obwohl Tieck sie kurz als „höchst unkritisch" abfertigt, gewiß sehr wahrscheinlich. Jene Absetzungsscene bildet in dem Werke so durchaus einen integrirenden Theil und ist in der That zur Charakteristik Richard's, wie der Dichter sie angelegt hat, ein solcher Culminationspunkt, daß es eher unbegreiflich scheint, wie Shakspere ohne sie sein Drama habe dichten und sie etwa erst später einfügen können, als was denn in dieser Scene für Elisabeth so Verletzendes gelegen habe, daß man erst nach dem Tode der Königin gewagt, sie abzudrucken. Zur Beantwortung der letzteren von Tieck aufgeworfenen Frage genügt es auf verschiedene von den Commentatoren beigebrachte historische Notizen zu verweisen, welche sämmtlich darthun, wie man allgemein in jeder Anspielung auf das Schicksal Richard's **II.** sowohl auf der Bühne wie im Druck, die hochverrätherische Absicht witterte, der Königin Elisabeth, deren Thronrecht man mit dem Richard's in Parallele stellte,

ein gleiches Schicksal zu bereiten. Daß wirklich von den Feinden der Königin die öffentliche Darstellung der Geschichte Richard's II. zu diesem Zwecke ausgebeutet wurde, bei Gelegenheit des Empörungsversuches des Grafen Essex im Jahre 1601, erwähnt Tieck selbst. Nur irrt er darin, daß er glaubt, jene Abdankung Richard's II., welche Essex' Parteigänger Sir Gilly Merrick vor den Verschworenen von einer Schauspielertruppe gegen eine außerordentliche Entschädigung von 40 Schillingen darstellen ließ, müsse Shakspere's Drama gewesen sein, während Tieck doch zugleich annimmt, jene Absetzungsscene, deren Darstellung der beabsichtigten Entthronung Elisabeth's zum Vorspiel dienen sollte, habe damals noch gar nicht existirt und sei erst später vom Dichter hinzugefügt worden. Tieck gerieth in diesen, wie es scheint von ihm selber nicht bemerkten Widerspruch, weil er glaubte, es könne außer dem Shakspere'schen Drama kein anderes, das die Geschichte Richard's behandle, gegeben haben — eine Meinung, die durch direkte wie indirekte Gegenbeweise sich hinlänglich widerlegen läßt. Einmal konnte die Shakspere'sche Auffassung von Richard's Charakter, wie Tieck selber richtig in Betreff der Abdankungsscene bemerkt, jener hochverrätherischen Partei zu ihren revolutionären Absichten schwerlich dienen, da Shakspere das ganze Gefühl des Mitleides und der Theilnahme auf den unglücklichen König wendet. Gewiß bedurfte es einer ganz anderen Darstellung der Absetzungsscene — und daß diese, nicht etwa die Ermordung Richard's aufgeführt wurde, sagt der offizielle Bericht von der Verschwörung ausdrücklich — wollten anders die Verschworenen damit den erwünschten Eindruck auf ihr Publicum erreichen; sie wählten daher eine veraltete Tragödie, (exoletam tragoediam) von Richard II. und bewilligten den Schauspielern, die von einem so verschollenen Werke keine glänzende Einnahme erwarteten, den oben erwähnten außerordentlichen Zuschuß von 40 Schillingen, was, nach dem damaligen Werthe des Geldes und der durchschnittlichen Einnahme eines Theaterabends berechnet, keineswegs eine so „kleine

Summe" ausmacht, wie Tieck zu glauben scheint. Die Bezeichnung exoleta tragoedia in dem offiziellen Verhör der Hochverräther, so wie das pecuniäre Bedenken der Schauspieler, das verlangte Drama darzustellen, passen nun aber im Jahre 1601 durchaus nicht zu dem Shakspere'schen Richard II. und dessen fortdauernder Popularität, die durch eine Reihenfolge von vier Quartausgaben bei Lebzeiten des Dichters hinlänglich beurkundet wird. Daß aber im Jahre 1611 auf dem Shakspere'schen Globustheater selbst ein anderer als der Shakspere'sche Richard II. zur Aufführung kam, wissen wir aus dem hinterlassenen und von Payne Collier wieder aufgefundenen Bericht eines gewissen Doctor Symon Forman. Die ziemlich detaillirte Inhaltsanzeige, die er von dem damals dargestellten Richard II. gibt, weicht in Allem von dem Shakspere'schen Drama ab. Es ist also nicht so „höchst unkritisch," wie Tieck vorgibt, nach einem anderen Richard II. suchen zu wollen; es ist vielmehr höchst unkritisch, ohne Weiteres anzunehmen, es könne zu Shakspere's Zeit einzig und allein einen Richard II. von Shakspere gegeben haben.

König Heinrich IV.

Erster und zweiter Theil.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 342—3.)

Während Tieck uns für den ersten Theil dieses Schauspiels die Wahl zwischen den Jahren 1596 und 1597 frei läßt, setzt er die Entstehung des zweiten mit großer Bestimmtheit in letzteres Jahr. Einen Grund für diese Zeitbestimmungen gibt er nicht, so erwünscht uns auch namentlich in Bezug auf den zweiten Theil Heinrich's IV. eine Nachweisung sein müßte, daß derselbe wirklich schon im Jahre 1597 gespielt worden sei. Wir wissen nur, daß der erste Theil Heinrich's IV. 1598 im Druck erschien, nachdem er 1597 in die Register der Buchhändlergilde

eingetragen war. Francis Meres erwähnt in demselben Jahre 1598 unter Shakspere's Schauspielen auch einen Heinrich IV., läßt es aber unentschieden, ob er darunter den ersten Theil allein oder beide Theile versteht. Jedenfalls wurde der zweite erst 1600 gedruckt und in die Buchhändlerregister eingetragen, und eine Anspielung auf den darin auftretenden Friedensrichter Stille findet sich in Ben Jonson's Every man out of his humour, welches Lustspiel 1599 zur Aufführung kam. Vielleicht war diesem der zweite Theil Heinrich's IV. auf den Brettern kurz vorangegangen und die komischen Figuren desselben lebten noch so frisch in der Erinnerung des Publikums, daß Ben Jonson sich auf den Justice Silence wie auf einen bekannten öffentlichen Charakter beziehen durfte. Doch war „König Heinrich IV.," von dessen erstem Theile bei Lebzeiten des Dichters fünf Quartausgaben erschienen, während von dem zweiten Theile nur eine Ausgabe vor der Folio von 1623 herauskam, fortdauernd so sehr ein Lieblingsstück des Shakspere'schen Publikums, daß Ben Jonson auch längere Zeit nach der ersten Aufführung „König Heinrich's IV." mit einer derartigen Anspielung Glück machen konnte. Einen Beweis, daß der zweite Theil im Anfang des Jahres 1598 bereits geschrieben war, glaubt Payne Collier darin zu finden, daß in der Quartausgabe von 1600 einmal aus Versehen (A. II. Sc. 2) vor einer Rede Falstaff's nicht dieser Name, sondern Old. gedruckt ist. Das Old. erklärt Collier als Abbreviatur von Oldcastle, welchen Namen ursprünglich Falstaff bei Shakspere geführt zu haben scheint. Shakspere änderte diesen Namen, den er in einem älteren Drama von Heinrich IV. und Heinrich V. für einen halbweg analogen Charakter, einen Gefährten des Prinzen Heinrich vorfand und aus Rücksicht auf dessen Bühnenpopularität beibehielt, schon vor dem Drucke der ersten Ausgabe des ersten Theiles in den jetzigen Namen Falstaff um. Als solcher erscheint er schon auf dem Titel des am 25. Febr. 1598 in das Buchhändlerverzeichniß eingetragenen ersten Theiles von König Heinrich IV. Nach Collier's Beweis-

führung deutet nun die einmalige Verwechselung des Falstaff mit Oldcastle in dem zweiten Theile darauf hin, daß in dem schon damals vorhandenen Manuscripte dieses zweiten Theiles durchgängig der ursprüngliche Name Oldcastle in Falstaff verbessert und nur an dieser einen Stelle aus Versehen das alte Old. stehen geblieben sei. Indeß beweis't dieses vereinzelte Old. keineswegs, was Collier damit beweisen will, daß wirklich überall in der Handschrift des zweiten Theiles Falstaff noch als Oldcastle figurirt habe. Gewiß wurden im Munde des Volkes der Shakspere'sche Falstaff und der Oldcastle jenes älteren Dramas, das bei allen seinen Mängeln sich vermöge seines populären Styles lange in der Gunst des Publikums hielt und gleichzeitig mit dem Heinrich IV. unseres Dichters von einer anderen Schauspielergesellschaft wieder aufgeführt wurde, fortwährend mit einander verwechselt oder vielmehr für identisch gehalten. Noch in einem Drama Field's, das nicht vor 1611 geschrieben sein kann, wird Oldcastle genannt in einem Zusammenhange, der sich nur auf den Shakspere'schen Falstaff beziehen läßt. Wenn so die Schauspieldichter wie das Volk diese beiden Figuren nicht von einander unterschieden, so hat es nichts Befremdliches, daß eine gleiche Verwechselung auch dem Abschreiber des Bühnenmanuscriptes von Heinrich IV. zweitem Theile gelegentlich wiederfuhr und ihm statt der Abbreviatur Falst. die Abbreviatur Old. in die Feder kam. Wir finden in den Quartausgaben der Shakspere'schen Dramen mehrere Fälle, die zum Theil sogar in die Folio übergingen, wo statt des Namens der redenden Person der Name des sie darstellenden Schauspielers angegeben wird; ein ähnliches Versehen mag auch an der erwähnten Stelle Statt gehabt haben, ohne daß wir mit Collier darin eine Notiz zur chronologischer Feststellung drs zweiten Theiles von „König Heinrich IV." zu erkennen vermögen.

Act II. Sc. 4. Zur Vervollständigung der Erläuterung, welche Tieck über die Reden Pistol's gibt, stehe hier die

Bemerkung, daß der bramarbasirende Fähnrich nicht nur den von Tieck angeführten Tamerlan Marlow's als Fundgrube bombastischer Phrasen benutzt, sondern fortwährend mit Prachtworten aus gleichzeitigen Dichtern seinen Prahlereien den gehörigen Nachdruck zu geben sucht. Die von Pistol gemißbrauchten Originale lassen sich, da so Vieles aus der älteren dramatischen Literatur verloren gegangen ist, nur zum Theil noch nachweisen. So scheint die Phrase Have we not Hiren here? aus einem nicht mehr vorhandenen Drama Peele's: The Turkish Mahomet and Hiren the fair Greek zu stammen. Tieck's Vermuthung, daß unter Hiren ein Wortspiel mit iron beabsichtigt werde, brachte unter den Engländern zuerst Douce auf.

Der Epilog findet sich sowohl in der Quartausgabe von 1600 wie in der Folio von 1623, und wenn Tieck versichert, er sei in der früheren, womit er doch nur erstere meinen kann, nicht gewesen, so ist das ein Irrthum, der vielleicht von einer verkehrten Auffassung einer Anmerkung von Johnson veranlaßt ist. Johnson sagt: This epilogue was merely occasional and alludes to some theatrical transaction. Ganz unerwiesen ist übrigens Tieck's Behauptung, Shakspere habe zu jedem seiner Schauspiele einen Prolog und einen Epilog geschrieben, von denen die Mehrzahl verloren gegangen sei. Dergleichen dramatische Zuthaten waren zu Shakspere's Zeit bei Weitem noch nicht so allgemein, wie etwas später, vielmehr schrieben unser Dichter und die meisten Zeitgenossen einen Prolog oder Epilog nur, wenn zur Erklärung des Drama's ein solcher erforderlich schien, wie das hinlänglich aus allen Fällen erhellt, wo wir diesen theatralischen Nothbehelf bei Shakspere angewandt sehen. So mochte es auch hier wünschenswerth erscheinen, den zweiten Theil Heinrichs IV., da derselbe geflissentlich ohne einen eigentlichen Abschluß gelassen wurde, in den Gedanken der Zuschauer an das unmittelbar darauf folgende Drama „König Heinrich V."

anzuknüpfen und auf den Zusammenhang beider Schauspiele hinzuweisen. Deshalb heißt es im Epiloge, zunächst: If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it and make yon merry with fair Katherine of France. Diese Ankündigung einer Fortsetzung der Geschichte Heinrich's und Falstaff's war für den Dichter das Wesentlichste, wie denn auch das mehrerwähnte ältere Drama: The famous Victories of Henry V. den ganzen von Shakspere auf drei Schauspiele vertheilten Stoff behandelt; der Dichter benutzte aber zugleich den Epilog, um die beständig verwechselten Charaktere Oldcastle und Falstaff zu unterscheiden, indem er, den Oldcastle des älteren Drama's ignorirend, nur den gleichnamigen historischen Sir John Oldcastle namhaft machte, der allerdings als Martyrer der Lehre Wikleff's unter Heinrich's V. Regierung starb. Die Puritaner hatten an dem Namen dieses Glaubenshelden auf der Bühne in so unwürdiger possenhafter Gestalt Anstoß genommen, was denn unsern Dichter veranlassen mochte, bei dieser Gelegenheit ausdrücklich zu erklären, daß sein Falstaff mit jenem Oldcastle nichts zu thun habe: for Oldcastle died a martyr and this is not the man. Eine ausdrückliche Abweisung ähnlicher Art in Betreff des Sir John Oldcastle in den Famous Victories of Henry V., durch den die ganze Verwechselung herbeigeführt war, mochte Shakspere für überflüssig oder unter seiner Würde halten, da dieser Oldcastle sich zu Shakspere's Falstaff in derselben untergeordneten Stellung verhielt, wie jenes ältere Drama von Heinrich zu dem Shakspere'schen.

König Heinrich V.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 344—5.)

Was Tieck von der ersten Scene dieses Schauspiels sagt, daß sie in der letzteren Ausgabe (d. h. der Folio) umständlicher sei, als in der früheren (genauer in den

früheren, denn wir besitzen drei Quartausgaben, von 1600, 1602 und 1608) gilt nicht nur von dieser ersten Scene, sondern von dem ganzen Drama, das in den Quartos aus 1800 Zeilen, in der Folio aus beinahe doppelt so vielen besteht. Eine Vergleichung beider Recensionen führt zu dem zwiefachen Ergebniß, daß einmal die Quartausgaben dieses Schauspiels eine unrechtmäßige und unvollständige Veröffentlichung des „König Heinrich V.," wie Shakspere ihn zuerst schrieb, enthalten, daß zweitens der Dichter selbst mit fortlaufender Benutzung seines ersten Entwurfes später das Ganze wieder umarbeitete. Es ist jedoch kein Grund, mit Tieck anzunehmen, daß diese Umarbeitung erst nach der Thronbesteigung Jacob's I. statt fand und daß Shakspere in der ersten Scene das Lob des Königs Heinrich zu einem indirekten Complimente für König Jacob erweitert habe. Warburton, der diese Theorie zuerst aufstellte, wurde von Johnson mit Recht darauf aufmerksam gemacht, wie wenig im Ganzen das zum Preise Heinrich's Gesagte auf Jacob passe, und wie ungeschickt der dichterische Lobredner verfahren haben würde, in Bezug auf den waffenscheuen und kriegesunerfahrenen Jacob gerade und vorzugsweise Heinrich's militärische Tüchtigkeit hervorzuheben. Was dem Erzbischofe von Canterbury über Heinrich's Kenntnisse der Theologie und Redekunst in den Mund gelegt wird, schöpfte Shakspere aus den Chroniken, ohne daß er dabei schon an Jacob zu denken brauchte.

Act I. Sc. 2. In waxen epitoph ist es unnöthig, mit Tieck waxen in übertragener Bedeutung zu fassen. Das Wort ist so gut wie die Variante paper epitaph, welche sich in den Quartos findet, im concreten Sinne zu verstehen. Der Gegensatz einer dauerhaften Grabschrift in Erz oder Marmor zu einer leicht verlöschlichen auf Papier oder in Wachs war den Zeitgenossen unseres Dichters geläufig. Aus der Weichheit und Geschmeidigkeit des Wachses ergibt sich dann von selbst die abgeleitete Bedeutung des „Nicht=

festen," und es bedarf keiner Hinweisung auf eine Stelle in Hall's Satyren, um zu beweisen, daß waxen „um eine gewisse Zeit" (?) alles Unbeständige u. s. w. bedeutet habe.

A. II. Sc. 3. Unbegreiflich erscheint es, daß Tieck aus Schlegel's Uebersetzung die Worte „und er faselte von grünen Feldern" hat auslassen mögen. Theobald's glückliche Verbesserung der unverständlichen Leseart der Folio: 'a babbled of green fields für a table of green fields hat dieser Schilderung von Falstaffs Ende einen Zug gerettet und zurückerstattet, den jeder Freund unseres Dichters nur ungern vermissen würde.

Prolog zu A. V. Die Beziehung auf den Grafen Essex, der im Sommer 1599 eine Expedition zur Unterdrückung des Aufruhrs in Irland machte, stellt, wie auch Tieck diese Jahreszahl angibt, die Entstehung dieses Dramas um dieselbe Zeit fest. Tieck irrt nur darin, daß später nach dem Hochverrathsprocesse des Grafen Essex alle Verse des Chorus weggeblieben seien, weil der Dichter diese Stelle nicht habe ausstreichen mögen. An der Herausgabe der Quartoeditionen war aber Shakspere durchaus unbetheiligt und es konnte dabei überall nicht zur Frage kommen, ob er die auf Essex bezüglichen Verse habe ausstreichen mögen oder nicht. Wenn wir in jenen Quartos wie so manches Andere auch die Chorusreden vermissen, so ist der Grund einzig und allein darin zu suchen, daß die Herausgeber dieser unvollständigen und unrechtmäßigen Ausgaben entweder einer vollständigen Handschrift des Originals nicht habhaft werden konnten oder einen Abdruck dieses Chorus, der in die Handlung des Dramas nicht eingreift, für unwesentlich hielten. In der ersten rechtmäßigen, mit Bewilligung der Besitzer gedruckten Ausgabe „König Heinrich's V.," in der Folio von 1623 finden sich diese Chorusreden zuerst, obwohl sie natürlich, wie die Hindeutung

auf den gleichzeitigen Feldzug des Grafen Essex bezeugt, schon mit dem ersten Entwurfe des Schauspiels, im Jahre 1599 vom Dichter geschrieben waren. Ganz abgesehen aber von einer Einwirkung Shakspere's selbst, konnte schon deshalb der Prozeß des Grafen Essex auf die Weglassung des Chorus in den Quartausgaben keinen Einfluß üben, weil jener Prozeß, der mit der Hinrichtung des Grafen endete, in das Jahr 1601, das Erscheinen der ersten Quarto bereits in das Jahr 1600 fällt. Es müßte sich also ein anachronistisches Wunder ereignen, um die Tieck'sche Hypothese zu verwirklichen.

König Heinrich VI.

Erster, zweiter und dritter Theil.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 345—8.)

Die Stellung der Englischen Kritik in der Frage über den Shakspere'schen Ursprung dieser drei Dramen verdient wenigstens jetzt nicht mehr in solcher Ausdehnung das Verdammungsurtheil, welches Tieck darüber gesprochen hat. Es war überhaupt zu keiner Zeit „bei allen Englischen Kritikern, die sich haben vernehmen lassen, eine ausgemachte Sache, daß der erste Theil dieses Heinrich durchaus nicht von unserm Dichter herrühre und der zweite und dritte nur Ueberarbeitung fremder Arbeit sei." Allerdings hatte Malone's ausführliche Abhandlung zum Beweise dieser Ansicht mit ihren wortklauberischen Deductionen in England großes Ansehen gewonnen und hat es zum Theil noch, allein immer hat sich daneben die keineswegs von Tieck zuerst aufgestellte richtige Ueberzeugung von Shakspere's Anrecht an die Autorschaft der drei Heinriche erhalten. Schon Steevens drückte sich zweifelnd über die Resultate der Maloneschen Dissertation aus und ist wenigstens entschieden abgeneigt, den ersten Theil „König Heinrich's VI." unserm Dichter abzusprechen. Von den Vorgängern Malone's

und Steevens' stellten eigentlich nur Warburton und Theobald den Shakspere'schen Ursprung „König Heinrich's VI." in Zweifel, und wenn von den neuesten Kritikern Payne Collier bloß den ersten Theil dieses Dramencyclus unserm Dichter zuspricht, in Betreff der beiden letzten Theile aber der Malone'schen Hypothese und Argumentation noch beipflichtet, so hat dafür Charles Knight in einer gediegenen Abhandlung die drei Dramen in allen ihren Theilen und Bearbeitungen dem rechtmäßigen und wirklichen Verfasser siegreich vindicirt. Auch der anonyme Kritiker, der durch zwei im Edinburgh Review (Juli 1840 und April 1845) erschienenen Uebersichten über die neuesten Leistungen auf dem Felde Shakspere'scher Literatur seine Befähigung zu einem competenten Urtheile in dieser Frage beurkundet, erklärt sich ganz und gar für die von Tieck behauptete, von Knight bewiesene Authentie der drei Theile Heinrich's VI. Auf diese Autoritäten und ihre Deductionen müssen wir den verweisen, der sich näher über die Gründe unterrichten will, warum wirklich die drei Heinriche VI. nur von Shakspere herrühren können. Ihre Arbeiten sind zugleich ein erfreuliches Anzeichen, daß die Klage Tieck's allmählig ihre Geltung verliert, wenn sie dahin lautet, „daß die Engländer immer noch nicht aufmerksam genug ihre alten Schriftsteller, die Zeitgenossen des Dichters, lesen und daß es ihnen an Unbefangenheit und freiem Sinne fehlt, um Shakspere selbst so zu würdigen, wie er es verdient." Es hat sich in dieser Hinsicht Vieles in England gebessert und die neueste Kritik, z. B. Charles Knight's hat nicht nur in Bezug auf die Autorschaft Shakspere's, sondern auch auf die chronologische Bestimmung der drei Heinriche zu weiteren Resultaten, als bis wohin die Tieck'schen Vermuthungen reichten, geführt. Knight macht es äußerst wahrscheinlich, daß sämmtliche drei „König Heinrich VI.", die frühesten Werke unseres Dichters, in ihrer ersten Bearbeitung in die Periode von 1585 bis 1590 fallen. Er nimmt nämlich mit Recht eine solche erste Bearbeitung von allen drei Theilen an, denn der Umstand, daß uns von dem

ersten Theile des „König Heinrich VI.“ nur die eine spätere Recension in der Folio von 1623 erhalten ist, während wir den zweiten und dritten Theil in den früheren Bearbeitungen: The contention of the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedy of Richard duke of York neben den spätern Recensionen der Folio besitzen, berechtigt durchaus nicht, mit Tieck zu glauben, daß eine solche Ueberarbeitung auch des ersten Theiles überhaupt nicht Statt gefunden habe. Vielmehr weis't die ganze Gestaltung, welche der erste Theil in der Folio gewonnen hat, die Vergleichung mit dem überarbeiteten zweiten und dritten Theile, endlich — worauf Tieck selber bei dieser Gelegenheit dringt — die Vergleichung der „Epochen in Shakspere's Bildung, der Verschiedenheit seines Styls, der Veränderung seiner Sprache“ mit innerer Nothwendigkeit darauf hin, daß wir den ersten Theil „König Heinrich's VI.“ in der Folio nicht so vor uns haben, wie der Dichter ihn zuerst in der frühesten Periode seiner dramatischen Laufbahn roh entwarf, sondern so wie er ihn etwas später, gleichzeitig mit dem zweiten nnd dritten Theile überarbeitete. Abgesehen von diesen innern Gründen, sind die äußern Gründe, weshalb Tieck vermuthet, daß „der Dichter sein Stück nicht von Neuem umarbeiten mochte,“ ganz unhaltbar. Tieck geht von der Meinung aus, nicht die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft habe den ersten Theil „König Heinrich's VI.“ aufgeführt, sondern eine andere, und diese habe ihr Anrecht an dieses Drama nicht aufgeben wollen. Unser Kritiker versteht unter jener anderen Schauspielergesellschaft offenbar die des Bühnenunternehmers Henslowe, in dessen nachgelassenem Tagebuch allerdings ein „Heinrich VI.“ als am 3. März 1592 aufgeführt notirt ist, ohne daß wir jedoch daraus schließen müssen, dieses Drama sei das Shakspere'sche gewesen. Wir wissen aus gleichzeitigen Zeugnissen hinlänglich, wie beliebt damals Stoffe aus der vaterländischen Geschichte beim schauspiellustigen Volke waren und wie alle Bühnen mit einander wetteiferten, diesem Hange ihres Publikums durch

dramatische Productionen der Art genug zu thun, und so mochte auch Henslowe's Heinrich VI. eher eine durch das Glück, welches Shakspere's Heinrich VI. auf Shakspere's Theater machte, im Sinne theatralischer Concurrenz hervorgerufene Arbeit eines anderen Dichters sein, als die Arbeit Shakspere's selbst, von der es schwer zu begreifen wäre, wie sie sich damals auf Henslowe's Bühne habe verirren können, da doch unser Dichter seine sämmtlichen Dramen, auch den zweiten und dritten Theil „König Heinrich's VI." in ihrer ersten wie in ihrer zweiten Bearbeitung für das Bedürfniß seiner eigenen Schauspielergesellschaft schrieb. Einen andern Grund neben obigem, der Shakspere an einer Umarbeitung des ersten Theiles gehindert haben soll, stellt Tieck wenigstens als wahrscheinlich oder möglich auf: der ursprüngliche Darsteller des Talbot sei von kleiner Natur gewesen und weil die Gesellschaft des Shakspere'schen Globustheaters einen so kleinen Mann später nicht besessen habe, die Stadt aber zu sehr gewöhnt sei, ihn als solchen zu sehen, so habe der Dichter vielleicht schon dieses Charakters wegen sein Stück nicht umarbeiten mögen. Etwas Seltsameres und Bodenloseres als dieses Raisonnement ist uns selbst bei Tieck noch nicht vorgekommen. Wo hat Tieck die Entdeckung von der ungewöhnlichen Kleinheit des ursprünglichen Talbotdarstellers gemacht und welche Absicht konnte den Dichter oder den Schauspieldirektor dabei leiten, die Rolle des Talbot, der den Zuschauern als gewaltiger Held, als Schreckbild der Feinde im Kampfgetümmel erscheinen sollte, einem Zwerge anzuvertrauen? Und nicht viel mehr als eine Zwerggestalt muß doch Tieck im Sinne gehabt haben, wenn er meint, die Globusgesellschaft habe einen Schauspieler von solcher Kleinheit, wie ihn die Stadt in dieser Rolle einmal gewohnt gewesen sei, zu sehen, nicht aufzutreiben vermocht. Man sieht auch nicht, weshalb die Stadt durchaus einen so außerordentlich kleinen Talbot und keinen andern gewollt habe; es stimmt der Eindruck, den ein Held von so seltener Kleinheit aller Wahrscheinlichkeit nach hervorgebracht haben muß, durchaus nicht zu

der Schilderung, welche ein Zeitgenosse Shakspere's, Nash, in einem 1595 gedruckten Pamphlet über die Erscheinung Talbot's auf dem Theater und deren Wirkung uns gibt: „Wie würde, sagt Nash, in **Pierce Penniless' Supplication to the Devil**, den wackern Talbot, den Schrecken Frankreichs, der Gedanke erfreut haben, daß, nachdem er zweihundert Jahre im Grabe gelegen, er noch einmal auf der Bühne triumphiren und seine Gebeine neubethauet sehen sollte mit den Thränen von zehntausend Zuschauern, die in dem Schauspieler, welcher ihn darstellt, ihn frisch blutend zu sehen glauben." Nash's Worte legen allerdings ein Zeugniß ab für den auch von Tieck erwähnten Beifall, mit welchem der Schauspieler den Talbot dargestellt hatte, allein angenommen auch, daß es für einen andern Schauspieler später schwierig gewesen, dem Publikum einen solchen Vorgänger zu ersetzen, so konnte die Ursache davon doch nur in der geringeren Virtuosität, nicht aber in dem größeren Wuchse dieses Nachfolgers liegen. Aber, sagt Tieck, und wahrscheinlich beruht die ganze Hypothese von der Darstellung Talbot's durch einen Zwerg mit allen ihren Folgerungen auf dieser einzigen Wahrnehmung: „der Dichter selbst bezeichnet Talbot als kleinen Mann." Nicht der Dichter bezeichnet ihn so, sondern in der zweiten Scene des dritten Actes die Gräfin von Auvergne, da sie den Talbot in ihrer Gewalt zu haben glaubt und in höhnischen Reden ihre Verwunderung darüber ausdrückt, daß der Mann, mit dessen Schreckensnamen die Mütter in Frankreich ihre Kinder beschwichtigen, in so ganz gewöhnlicher Figur, und nicht, wie man nach seinem Rufe erwarten mußte, als Hercules, Hector oder in ähnlicher Riesengestalt erscheine. In schmähender Uebertreibung sagt sie von ihm: **Alas, this is a child, a silly dwarf.** Wollte man mit Tieck dem letzten Epitheton eine so wörtlich gefaßte Versinnlichung auf der Bühne zuschreiben, so dürfte ersteres Beiwort auf dasselbe Recht Anspruch machen und verlangen, daß Talbot nicht nur von einem Zwerge, sondern von einem Kinde dargestellt werde. Es ist aber aller Grund zu vermuthen,

daß weder das Eine noch das Andere geschah, daß Talbot immer von einem Schauspieler gewöhnlicher mittlerer Größe dargestellt wurde, wie ihn das Globustheater so gut wie jedes andere ohne Mühe beschaffen konnte.

Zu dieser Berichtigung dessen, was Tieck über den ersten Theil „König Heinrich's VI." bemerkt, müssen wir noch eine Notiz in Betreff seiner chronologischen und bibliographischen Angaben über den zweiten und dritten Theil fügen. Daß Shakspere die beiden letzten Dramen in ihrer jetzigen Gestalt 1599 oder 1600 geschrieben haben soll, ist eine ganz vage Vermuthung, die sich auf nichts stützt, am allerwenigsten auf das Studium der Shakspere'schen Sprache, welche in diesen Schauspielen auf ein ganz anderes Datum ihrer Entstehung hinführt. Eher möchte man mit Collier es für wahrscheinlich halten, daß das Glück, welches der zweite Theil „König Heinrich's VI." in der Umarbeitung auf der Bühne gemacht, einen Anlaß darbot, dieses Drama wenigstens in seiner früheren Gestalt, da die neuere ausschließliches Eigenthum der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft blieb, dem Leserpublikum darzubieten. Shakspere müßte also vor dem März 1593 den zweiten Theil „König Heinrich's VI." in der Recension der Folioausgabe auf die Bühne gebracht haben, denn in diesem Monat wurde die frühere Recension dieses Stückes unter dem Namen The contention of the two famous houses of York and Lancaster in die Register der Buchhändlergilde eingetragen und im folgenden Jahre 1594 durch den Druck bekannt gemacht. Die Ausgabe, welche Tieck für die erste zu halten scheint, die von 1600, war vielmehr eine zweite, von demselben Verleger Thomas Millington besorgte, der übrigens keineswegs, wie Tieck ihn nennt, der „Verleger der früheren Werke Shakspere's" war. Von den zehn Dramen, die bis zum Jahre 1600 incl. in Quartoausgaben erschienen waren, gehören neun anderen Verlegern an, nur „König Heinrich V." kam in der oben charakterisirten unvollständigen Gestalt im Jahre 1600 bei Thomas Millington heraus, in einer Ausgabe, die eben

so wenig eine rechtmäßige war, als diejenige, welche derselbe Verleger 1594 von dem zweiten Theile „König Heinrich's VI." unter dem Titel: The contention of the two famous houses of York and Lancaster und 1595 von dem dritten Theile unter dem Titel: The true tragedie of Richard duke of York veranstaltete. An den Quartausgaben, die nach dem Jahre 1600 erschienen, war Thomas Millington ebenfalls nicht betheiligt.

A. IV. Sc. 10. Die Herleitung von sallet in der Bedeutung Helm von dem spanischen celada ist wohl etwas zu weit hergeholt, da das französische salade in derselben Bedeutung dem englischen sallet geographisch und etymologisch näher liegt. Die altenglische Schreibweise, z. B. in Caxton's Chronik, war noch salade.

König Richard III.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 348.)

Tieck vermuthet, daß Shakspere seinen „König Richard III." ursprünglich 1590 oder 1591 geschrieben, später aber in der Gestalt, wie wir dieses Drama jetzt besitzen und wie es zuerst 1597 (nicht, wie Tieck angibt, 1596) gedruckt, umgearbeitet habe. Von einer solchen früheren Recension dieses Dramas ist aber nichts bekannt geworden, obwohl Tieck nicht nur ihre ehemalige Existenz behauptet, sondern sogar einen Theil ihres Inhaltes errathen hat. „In dem früheren Schauspiele, sagt er, scheint das Schicksal der Shore, der Geliebten des Hastings, einen Theil der Tragödie ausgemacht zu haben." Wir sehen aus dieser Vermuthung, wie Tieck auf jene Vermuthung gekommen ist. Er verwechselt eine gleichzeitige Tragödie von Richard III.

von unbekanntem Verfasser, die zuerst von Boswell in Malone's Shakspere 1821 unvollständig und später von der Shakspere Society vollständig herausgegeben wurde, mit einer etwaigen Shakspere'schen Arbeit. In jenem anonymen Drama, das unter dem Titel Tragedy of Richard III. 1594 in die Buchhändler=Register eingetragen und gedruckt ist, spielt allerdings die Mrs. Shore eine große Rolle. Daß aber Shakspere nie an die Einmischung der Schicksale einer Geliebten des Hastings in ein historisches Drama gedacht haben kann, hat Ulrici schon mit Recht gegen Tieck's Hypothese geltend gemacht. Ulrici greift nur darin fehl, daß er mit Steevens meint, die anonyme Tragedy of Richard III. sei die Bearbeitung eines alten lateinischen Richard III., dessen Harrington als eines auf der Universität Cambridge aufgeführten Dramas schon 1590 erwähnt. Beide, kürzlich von der Shakspere Society herausgegebene Schauspiele sind, wie schon aus einer oberflächlichen Vergleichung erhellt, völlig unabhängig von einander und waren augenscheinlich von vornherein für ein durchaus verschiedenes Publikum berechnet.

Wenn aber jene frühere, vermeintlich verloren gegangene Bearbeitung „König Richard's III." sich lediglich als ein Gebild der Phantasie unseres deutschen Kritikers erweis't, so besitzen wir dagegen eine spätere Bearbeitung dieses Dramas von der Hand des Dichters, welche Tieck übersehen zu haben scheint. Wir finden in der Folio von 1623 einen Text, der nicht nur in jeder Scene, fast in jedem Theile derselben einzelne Worte und Wendungen, wie der Text der Quartausgaben sie enthält, mit andern vertauscht, sondern auch im Verlaufe des ganzen Drama's etwa 120 neue Zeilen hinzufügt. Bei genauerer Prüfung stellen sich diese Aenderungen und Zusätze als Verbesserungen dar, die nur vom Dichter selbst ausgehen konnten, obwohl fast alle früheren Editoren trotz einer sehr reichlichen Benutzung der Lesacten der Folio, also im praktischen Widerspruch mit ihrer Theorie, die Varianten der letztern den Herausgebern oder den Schauspielern überhaupt zuschreiben

möchten. Wann Shakspere sein Drama auf die angegebene Art vermehrte und verbesserte, ist kaum noch zu bestimmen. Collier's Vermuthung, es müsse kurz vor 1602 geschehen sein, gründet sich darauf, daß die dritte Quartausgabe, die in diesem Jahre erschien, sich auf dem Titel für Newly augmented ausgibt, in der That aber ein bloßer Wiederabdruck der beiden früheren Quartos von 1597 und 1598 ist. Der Verleger nahm mit dieser falschen Ankündigung vielleicht auf die mittlerweile vorgenommene Umgestaltung des Bühnenmanuscripts von „König Richard III." Rücksicht und wollte seine Käufer glauben machen, daß diese neue Ausgabe auch jene Zusätze, die wir erst in der Folio finden, enthalte.

König Heinrich VIII.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 348— 352.)

„Aus Inhalt, Ton und Absicht, sagt Tieck, erkennt der aufmerksame Leser sogleich, daß dieses merkwürdige charakteristische Schauspiel noch bei Lebzeiten der Königin Elisabeth geschrieben sein müsse." Indeß kommt unser Kritiker mit seiner Verweisung auf ein aufmerksames Lesen, die er bei jeder Gelegenheit als einen Beleg seiner Behauptungen anwendet, in diesem Falle nicht weit. Diejenigen, welche mit ihm den „König Heinrich VIII." in die Regierung der Elisabeth setzen, sind eben nur jene Herausgeber und Kritiker der älteren Schule, denen Tieck sonst häufig genug den Vorwurf macht, „Inhalt, Ton und Absicht" der Shakspere'schen Dramen nicht gehörig zu unterscheiden. Die aufmerksamen Leser neuerer Zeit, welche diese Verhältnisse nach Tieck's Wunsch mehr berücksichtigen, als früher der Fall sein mochte, haben gerade aus „Inhalt, Ton und Absicht" von „Heinrich VIII." geschlossen, daß das Drama erst nach der Thronbesteigung Jacob's I. habe geschrieben

werden können. Zu diesem Resultate sind unter den Engländern Collier und Knight, die beiden neuesten Herausgeber, unter den Deutschen Ulrici gekommen, auf deren ausführliche Deductionen wir in Betreff der innern Gründe, wenn sich diese nicht dem aufmerksamen Leser von selbst ergeben sollten, hiemit verweisen, indem wir hier nur kurz erwähnen, daß außer einer sorgfältigen Berücksichtigung der Sprache und des Versbaues, welche den Stempel von Shakspere's späterer Periode an sich tragen, namentlich auch die Charakteristik und Darstellung des Königs Heinrich, die offenbar seiner Tochter Elisabeth großen Anstoß hätte geben müssen, auf eine Entstehung des Schauspiels unter König Jacob hindeuten. Sehen wir aber von diesen allgemeinen Gründen ab und gehen wir näher auf die Beweise ein, mit denen Tieck „König Heinrich VIII." dem Jahre 1600 oder 1101 zuertheilt, so begegnen wir zunächst der zuversichtlich ausgesprochenen Meinung, daß der Dichter, weil er um die Zeit mit seinen übrigen historischen Dramen fertig geworden, den „König Heinrich VIII." als Epilog hinzugefügt habe. Es ist aber schwer zu begreifen, warum Shakspere aus d i e s e m Grund einen geschichtlichen Stoff, der mit den vorhergehenden historischen Dramen in keiner unmittelbaren Verbindung stand, in unmittelbarer Reihenfolge hinzugedichtet haben sollte. Der Cyclus von den Kämpfen der Häuser York und Lancaster war mit dem Ende Richard's III., mit der Thronbesteigung Heinrich's VII. so vollständig abgeschlossen, daß es eines weiteren Epiloges, zu dem der in „Heinrich VIII." vorliegende Stoff ohnehin sich wenig eignet, kaum zu bedürfen schien, und wenn uns auch allenfalls jetzt, da wir die ganze Reihe der historischen Dramen Shakspere's überblicken, „König Johann" als ein Prolog, „König Heinrich VIII." als Epilog zu den dazwischen liegenden, unter einander in engerem Zusammenhange stehenden Schauspielen erscheinen mag, so beweis't doch nichts, daß der Dichter selbst eine ähnliche Ansicht und Absicht gehegt, nichts, daß er deshalb den „König Heinrich VIII." unmittelbar nach dem in Sprache

und Haltung so grundverschiedenen „König Heinrich V.“ gedichtet habe. Man vergleiche z. B. die Art, wie Shakspere Prologe, Epiloge und selbst Scenen benutzt, um die verschiedenen historischen Schauspiele von Richard II. bis Richard III. mit einander geflissentlich zu verbinden und den Zuschauer und Leser auf deren organischen Zusammenhang aufmerksam zu machen, mit der Weise, wie er den Prolog zu „Heinrich VIII.“ auf vorhergegangene historische Schauspiele einen keineswegs anknüpfenden, sondern zurückweisenden Bezug nehmen läßt, und man wird einsehen, daß der Dichter bei seinem „Heinrich VIII.“ nicht an seinen „Heinrich V.“ mehr gedacht haben kann.

Daß „König Heinrich VIII.“ schon im Jahre 1601 und 1602 ein Lieblingsschauspiel der Stadt geworden war, sieht Tieck ferner daraus, daß Shakspere „es wagen durfte, aller Kritik und der vorgeschrittenen Theaterbildung, den leidenschaftlichen Parteien zum Trotz sein allerfrühestes und wenn man will schwächstes Gedicht „Leben und Tod Cromwell's“ ganz unverändert aufs Theater zu bringen.“ — Wir wissen nicht, woher Tieck die Notiz hat, daß das Schauspiel „Lord Cromwell“ 1601 unverändert aufs Theater gebracht wurde. Die Schauspielergesellschaft, welcher Shakspere angehörte, war immer im Besitze dieses Dramas gewesen und führte dasselbe von Zeit zu Zeit wieder auf, ganz wie es die damalige Theaterpraxis mit sich brachte, die auch ein veraltetes und schwaches Product wieder hervorsuchte, wenn nur das stoffliche Interesse aus irgend einem Grunde dem Publikum einen neuen Anreiz bieten zu können schien. Jedenfalls war Shakspere persönlich an einer solchen Auffrischung des „Lord Cromwell,“ wenn sie überhaupt Statt fand und das Stück nicht immer auf dem Repertoir geblieben war, durchaus unbetheiligt. Der „Cromwell“ gehört zu der nicht geringen Anzahl anonymer Dramen, mit deren Autorschaft in Ermangelung eines andern Verfassers Tieck freigebiger Weise unsern Dichter beschenkt so wenig dieser auch die ihm damit zugedachte Ehre verdient und durch irgend einen Rechtstitel

beansprucht hat. So läuft auch bei der Chronicle History of Thomas Lord Cromwell die Shakspere'sche Paternität darauf hinaus, daß 1613 in der zweiten Auflage dieses Dramas, das zuerst 1602 ohne eine Andeutung des Verfassers erschien, auf dem Titel Written by W. S. hinzugefügt war. Daß dieser Zusatz den falschen Glauben an die Autorschaft Shakspere's hervorrufen und dieser wieder aufgewärmten Waare neues Ansehen verschaffen sollte — eine, wie wir schon oben sahen, damals sehr gewöhnliche Buchhändlerspeculation — wird um so wahrscheinlicher, da in demselben Jahre 1613 Shakspere's Heinrich VIII. als ein neues Stück auf dem Globustheater dargestellt wurde und das Interesse für die Ereignisse aus der Geschichte dieses Königs die Aufmerksamkeit auch auf das Drama von dem Leben und Tode seines Ministers Cromwell hinlenken konnte. Ob das Shakspere'sche Schauspiel 1613 wirklich neu oder nur neu bearbeitet war, darüber sind die Herausgeber natürlich uneinig. Für erstere Annahme spricht ein von Tieck übersehenes oder übergangenes äußeres Zeugniß: Sir Henry Wotton schreibt am 6. Juli 1613 seinem Neffen von dem Brande des Globustheaters, der kurz zuvor bei der Aufführung eines Dramas aus der Geschichte Heinrich's VIII. durch einiges dabei abgefeuerte Geschütz entstanden war. Der Briefsteller nennt das dargestellte Schauspiel freilich nicht bei dem Namen, der auf uns gekommen ist, sondern All is true, aber die weiteren Details, die er davon angibt, passen durchaus auf Shakspere's Heinrich VIII. und wenn wir den Nachdruck erwägen, mit welchem in dem Prologe dreimal darauf hingewiesen wird, daß nur Wahrheit den Zuschauern in diesem Drama geboten werde, gewiß nicht ohne Seitenblick auf ein gleichzeitiges, Wahrheit und Dichtung vermischendes Drama desselben Inhaltes von Rowley, so wird es äußerst wahrscheinlich, daß der Dichter in derselben Absicht dem jetzigen Titel jenen zweiten: All is true hinzugefügt hatte, ganz wie Rowley's Drama außer dem Namen The famous chronicle history of

King Henry VIII. auch einen zweiten, When you see me you know me führte. Sir Henry Wotton nennt dieses All is true in seinem Briefe a new play. In einem andern Briefe aus jener Zeit, der ebenfalls den Brand des Globustheaters bespricht, nennt der Schreiber, Thomas Lorkin, das aufgeführte Schauspiel the play of Henry VIII. Für die zweite Annahme, welcher Tieck beipflichtet, daß Shakspere damals zur Feier der Vermählung von König Jacob's Tochter Elisabeth mit dem Pfalzgrafen, die im Frühling 1613 Statt fand, sein Drama nur umgearbeitet, Einiges in der ersten und dritten Scene des ersten Aktes, vielleicht auch das Lob Jacob's I. in der Prophezeiung Cranmers eingeschoben habe, für diese Annahme spricht wenigstens kein äußerer Grund, und die innern Gründe, welche Tieck bestimmen, die erwähnten Scenen für interpolirt zu halten, werden dem schwerlich einleuchten, der mit uns das ganze Drama in allen seinen Theilen für wie aus einem Guß geschaffen hält. An der Prophezeiung Cranmers ergibt eine genauere Analyse ohnehin die Unmöglichkeit einer solchen Interpolation.

Ein Sommernachtstraum.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Dritter Theil. Seite 352—5.)

Tieck beschuldigt mit Unrecht „alle Englischen Commentatoren, die Zeit der Entstehung des Sommernachtstraums so weit als möglich zurückzuschieben, damit der junge unerfahrene Dichter für seinen schwachen Plan und die gehaltlosen unbestimmten Charaktere einige Entschuldigung finden möge.“ Vielmehr setzen Malone und die meisten Herausgeber Shakspere's dieses Lustspiel in das Jahr 1594, wo der damals dreißigjährige Dichter schwerlich noch in seiner „jugendlichen Unerfahrenheit“ eine Entschuldigung für die Fehler finden konnte, welche allerdings dieselben

Kritiker albern genug sind, seinem „Sommernachtstraum" vorzuwerfen. So wenig Beachtung aber auch Alles verdient, was die Englischen Commentatoren an ästhetischen Urtheilen über unsern Dichter auskramen, so sehr sind auf der andern Seite doch die von ihnen mit Fleiß und Belesenheit angestellten Untersuchungen über die Chronologie der Shakspere'schen Dramen einer größeren Berücksichtigung werth, als Tieck ihnen angedeihen läßt. Unser deutscher Kritiker hätte sich manchen Mißgriff ersparen können, wenn er die Aesthetik und die Literaturkunde seiner Englischen Vorgänger nicht in eine und dieselbe Verachtung einbegriffen, sondern beide höchst verschiedene Zweige der Shaksperekritik auch verschieden gewürdigt und behandelt hätte. So auch beim „Sommernachtstraum," wo die „Kennerschaft des Dichters und seiner Sprache" Tieck wiederum zu absonderlichen Resultaten geführt hat. Er sagt ganz richtig: „Im Jahre 1600 erschien es zuerst gedruckt," und fügt dann auffallender Weise hinzu: „man kann annehmen, daß es auch in diesem Jahre geschrieben wurde, d e n n Meres erwähnt es 1598." Löse diesen Widerspruch, wer kann. Wir bekennen uns für unfähig, zu begreifen, wie ein Drama 1600 geschrieben werden konnte, welches Meres bereits 1598 erwähnt. Aber Tieck scheint selber seine „Kennerschaft des Dichters und seiner Sprache" gleich darauf der freilich feststehenden Autorität des Zeugnisses von Meres unterzuordnen, denn schon auf der nächsten Seite sagt er: „Meres erwähnt in diesem Jahre (1598) der Sommernacht, also war sie geschrieben." Und doch verträgt sich dieses Datum nicht mit einer andern Hypothese Tieck's, mit der Vermuthung, der Kern oder die erste Skizze des Dramas sei zur Vermählung des Grafen Southampton in Form einer sogenannten Maske gedichtet worden. Diese Vermählung kann aber erst gegen das Ende des Jahres 1598 Statt gefunden haben, da der Graf erst im November nach London zurückkehrte; sie war außerdem eine heimliche, weil sie vor dem eifersüchtigen Zorne der Königin Elisabeth verborgen werden sollte, und Shakspere

hatte schwerlich Veranlassung, zu den Feierlichkeiten, die so still wie möglich gehalten wurden, auf eine so hervorstechende Weise, wie durch die Dichtung und Aufführung einer Maske beizutragen. Wenn zudem etwa im Dezember 1598 erst „der Kern oder die Skizze" dieses „Sommernachtstraum's" entstand, so konnte Meres unmöglich in seinem im Laufe desselben Jahres erschienenen Buche den „Sommernachtstraum" als ein auf der Bühne hinlänglich bekanntes Lustspiel unseres Dichters erwähnen. Die Tieck'sche Hypothese fällt also zu Boden, und wir müssen uns schon nach andern Fingerzeigen zur Feststellung der Chronologie des „Sommernachtstraum's" umsehen. Wir begegnen dazu in dem Drame selbst einer Anspielung, die auch Tieck nicht entgangen, aber von ihm seiner Lieblingstheorie zu lieb ganz verkehrt angewandt ist. Die Schilderung (A. II. Sc. 1.) „eines unnatürlichen Herbstes, Winters und Sommers, der Stürme und vielfachen Regen bringt" malt, wie Tieck richtig fühlt, das wirkliche Jahr, in welchem Shakspere dieses Lustspiel dichtete. Unser Dichter liebt es, wie wir aus vielen Stellen seiner Dramen sehen, durch Anspielungen auf Zeitereignisse eine Ideenverbindung in seinen Zuschauern hervorzurufen, die nur dann treffen konnte, wenn diese Reminiscenzen noch frisch in den Gemüthern lebten. So wird es äußerst wahrscheinlich, daß in der betreffenden Stelle die ausführliche Schilderung eines verderblichen Mißjahrs der Titania in den Mund gelegt wurde im Hinblick auf die regnerische Jahreszeit vom Ende 1593 bis in den Sommer 1594, welche in England alle jene Noth und Bekümmerniß verbreitete, die Titania's Rede in einer Reihenfolge anschaulicher, aus dem Volks- und Landleben gegriffener Details vorführt. Sollte diese Schilderung die beabsichtigte Wirkung erreichen, die Hörer an das eigene, selbst erlebte Leid zu erinnern und damit den Werken des Dichters ein erhöhtes Interesse zuwenden, so mußte diese Rede kurz nach dieser Zeit des Elendes, 1594—5, geschrieben sein. Eine Scheidung zwischen dieser einzelnen

Stelle und dem ganzen übrigen Drama in der Art anzunehmen, daß die Rede Titania's erst 1599 eingeschoben sei, weil in diesem Jahre ein ähnlicher Mißwachs sich zeigte, erscheint durchaus unthunlich. Der traurige Zustand des Landbaues wird als eine nothwendige Folge des verderblichen Zwistes zwischen Oberon und Titania dargestellt; zu dessen Abhülfe wird der freilich mißlingende Versöhnungsversuch gemacht, und es hieße die ganze darauf bezügliche Scene, die doch mit allem Uebrigen im innigsten Zusammenhange steht, ebenfalls für eine Interpolation erklären, wollte man mit Tieck die Worte Titania's über das schädliche Regenjahr für interpolirt halten.

A. V. Sc. 1. Unter den poetischen Productionen, die dem Herzog Theseus zur Feier seiner Hochzeit in Vorschlag gebracht worden, ist auch eine betitelt: **The thrice three Muses mourning for the death of learning late deceas'd in beggary.** Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, daß damit Spencer's 1591 erschienenes Gedicht: **Tears of the Muses** angedeutet werden soll, dessen Inhalt ein ganz ähnlicher, eine Klage der Musen über den Vorfall der Kunst in dem damaligen England ist. Sonderbarer Weise hat Tieck aus den Allegorien dieses Gedichtes eine feindliche Tendenz gegen Shakspere herausgelesen, dem Spencer den Vorfall des Englischen Theater zuschreibe. Wer aber die Verse mit unbefangenem Auge ansieht, dem kann es kaum entgehen, daß Spencer im Gegentheil gerade von Shakspere eine Regeneration der Bühne erwartet und ihm neben vielen Lobeserhebungen über seine frühesten Leistungen zugleich Vorwürfe über sein damaliges Schweigen macht. Shakspere konnte also auch nicht, wie Tieck in der Vorrede zum zweiten Theile seiner „Vorschule Shakspeare's" meint, in dieser Stelle des „Sommernachtstraumes" einen früheren Angriff Spencer's empfindlich vermerken und zurückweisen wollen. Wenn er den

Theseus das Schauspiel von den Musen, die um die kürzlich in Armuth verstorbene Gelehrsamkeit trauern, mit den Worten beurtheilen läßt: That is some satire keen and critical, not sorting with a nuptial ceremony, so versteht er darunter ganz im Allgemeinen, daß das in Armuth Verkommen der Musenlieblinge eine bittere Satire auf die Weltverhältnisse sei, die sich nicht zu einer Hochzeitsbelustigung eigne. Tieck denkt dabei, und zwar ganz im Widerspruche mit seiner obigen Erklärung, an die Möglichkeit, daß Shakspere mit learning late deceas'd in beggary auf den Tod Spencer's selbst, der allerdings in großer Armuth starb, hingedeutet habe. Aber Spencer starb nicht, wie Tieck glaubt, 1598, sondern erst im folgenden Jahre. Die Stelle müßte also ebenfalls erst später eingeschoben sein, und schwerlich würde unser Dichter diese nicht eben sehr zu solchem Zwecke geeignete Gelegenheit benutzt haben, dem von ihm hochverehrten Spencer ein beiläufiges Andenken zu widmen.

Viel Lärmen um Nichts.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w.
Dritter Theil. Seite 355–7.)

Die Vermuthung Tieck's, daß schon vor diesem Shakspere'schen Drama derselbe einer Novelle von Bandello entlehnte Stoff auf der Englischen Bühne war, wird durch eine Notiz von Collier bestätigt, der zufolge im Jahre 1582—3 die History of Ariodante and Geneura vor der Königin Elisabeth aufgeführt wurde.

A. I. Sc. 1. Beatrice's Witzwort über Benedict enthält keine andere Dunkelheit, als die durch Tieck's Erklärung erst hineingebracht ist. Benedict forderte in öffent-

lichen Anschlagzetteln den Cupido zum Wettkampfe mit leichten, gefiederten Pfeilen heraus, indem er besser als der Liebesgott die Herzen zu treffen glaubte. Statt Cupido nahm der Narr die Ausforderung an, aber, um Benedict zu demüthigen, nicht in der vorgeschlagenen Weise, sondern auf dicke Bolzen, mit denen sich keine Herzen, sondern nur Vögel treffen ließen. Warum Benedict damit zur häßlichen Vogelscheuche gemacht wird, wie Tieck will, ist schwer einzusehen; im Texte steht nichts dergleichen.

Auch einen andern Witz in derselben Scene, zu dessen Verständniß sogar eine Stelle aus Ayrer citirt wird, hat unser Kritiker mißverstanden. Wenn man sagt, Amor der Blinde sei ein geübter Hasenjäger und Vulcan der Gott des Eisens und Feuers ein geschickter Zimmermann, so erzählt man damit nicht, was sich von selbst versteht, sondern unglaubliche Dinge, wie es Benedict unglaublich findet, daß Claudio die Hero liebt.

A. II. Sc. 1. Die Aenderungen, welche Tieck in der Redeeintheilung vorgenommen, indem er die Worte des Benedict der Beatrice zuertheilt und umgekehrt, sind völlig unberufen, und die Lesart aller übrigen Ausgaben erscheint verständlich genug, um beibehalten zu werden. Benedict und Beatrice treten maskirt im Gespräche mit einander auf. Wir schließen sogleich aus dem Zusammenhange, Benedict habe der Beatrice erzählt, Jemand habe nachtheilig von ihr gesprochen und sie disdainful — ein Wort, das nur auf sie, nicht aber auf ihn paßt — genannt. Wer dieser Jemand sei, will er ihr nicht entdecken, bis sie selbst richtig vermuthet, das könne kein Anderer, als der lästernde Benedict gewesen sein. Tieck kehrt die Sache um und verwirrt dadurch das ganze klare Verhältniß, das durch keinen Druckfehler verdunkelt worden ist.

A. II. Sc. 3. Die Erklärung, welche Tieck von der Art und Anwendung des **banquet** auf der Shakspere'schen Bühne gibt, ist im Ganzen richtig, wenn er aber schließlich bemerkt, daß viele Uebersetzer und Erklärer das Bankett mit der eigentlichen Mahlzeit oder einem Festschmaus verwechseln, so beachtet er nicht, daß Shakspere selbst den ökonomischen Bedürfnissen seiner einfachen Sceneneinrichtung gemäß diese Verwechselung schon begeht. So ist z. B. das Mahl, zu welchem Macbeth die schottischen Großen einladet und bei dem auch Banquo's Geist erscheint, doch gewiß „eine eigentliche Mahlzeit, ein Festschmaus"; auch wird in dem ganzen Drama es als solcher erwähnt. Dennoch deutet die Bühnenweisung in der Folio nur auf ein Banket: **A banquet prepared.**

Was Ihr wollt.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 301—7.)

Als Tieck der Annahme Malone's, welcher dieses Lustspiel in die späteste Zeit unseres Dichters setzte, widersprach, hatte er für diesen Widerspruch kein anderes Argument, als sein gewöhnliches: die Berufung auf die Sprache des Dichters. Glücklicherweise haben Payne Collier's unermüdliche Nachforschungen seit jener Zeit einen positiven Beweis für eine frühere Entstehung des „Was Ihr wollt" ans Licht gebracht. Aus dem in der Handschrift aufgefundenen Tagebuch eines Advokaten, Namens Manningham, erhellt, daß dieses Lustspiel am 2. Februar 1602 im mittleren Tempel in London aufgeführt wurde. Da nun gewiß eine öffentliche Darstellung auf der Bühne dieser Privataufführung vorangegangen war, da andererseits Meres 1598 „Was Ihr wollt" nicht nennt, so muß dieses Lustspiel zwischen den beiden angegebenen Jahren entstanden sein. Der Grund, aus welchem Tieck es dem

Jahre 1598 zuschreibt, steht auf sehr schwachen Füßen. Ben Jonson soll in seinem **Every man out of his humour**, der 1599 aufs Theater kam, die Intrigue dieses Shakspere'schen Lustspiels persifflirt haben. Diese frühesten Arbeiten Ben Jonson's wurden aber auf Shakspere's Verwendung von Shakspere's Schauspielergesellschaft aufgeführt, was für den damals in äußerst bedrängten Umständen lebenden jungen Dichter gewiß kein Motiv sein konnte, in diesen selbigen Erstlingsarbeiten den Beschützer, durch den ihm der Weg zur Bühne geöffnet wurde, zu satirisiren. Auch wäre die von Tieck geargwöhnte Satire äußerst lahm, da sie durchaus nicht zum Ziel trifft: Ein Herzog soll eine Gräfin lieben, diese wieder den Sohn des Herzogs und dieser Sohn ein Kammermädchen. Die ganze Aehnlichkeit läuft darauf hinaus, daß in „Was Ihr wollt" ein Herzog eine Gräfin liebt; alles Uebrige paßt nicht. Ben Jonson muß also entweder irgend ein anderes Drama jener Zeit im Auge gehabt oder eine solche Intrigue sich nur zusammengedacht haben, um an diesem Beispiel den schlechten Geschmack des Publikums nachzuweisen. Ueberhaupt beruht die ganze Deutung auf dem alten Wahne von Ben Jonson's Eifersucht gegen Shakspere — auf einem Phantasiegebilde, das uns so lange wenigstens durch Gifford's scharfe Kritik völlig beseitigt scheint, bis wir den versprochenen „befriedigenden Beweis" dieser Eifersucht von Tieck erhalten.

Das der eleganten und gesuchten Sprachweise der feineren Welt angehörige Wort **accost** ist, wie man sieht, dem bäurischen Junker Andreas unverständlich. Wenn aber Tieck glaubt, **accost** sei ein fremdes, erst um diese Zeit aufgekommenes Wort, das nach zehn Jahren schon eingebürgert und allgemein verständlich gewesen, und wenn er in diesem Wechsel einen Beweis findet, daß „Was Ihr wollt" 1598 und nicht später geschrieben sei, so ist das

eine aus der Luft gegriffene Hypothese. Gebildeten Leuten war das Wort **accost** schon lange vorher verständlich, und ungebildeten, wie hier dem Junker Andreas wird es auch zehn Jahre später noch unverständlich geblieben sein. Die Dichter, z. B. Spencer in seiner **Fairy Queen**, gebrauchen es schon früher ohne Bedenken, während auf der andern Seite noch in einem Englischen Wörterbuche von 1655 **to accost** neben **appropriate** und **appropinquate** als gesuchter Ausdruck (**of a refined and elegant speech**) für das einfache **to draw near** angeführt wird.

A. I. Sc. 3. Tieck beklagt sich über die Commentatoren, die bei den Wechselreden zwischen Junker Tobias und Junker Andreas „den forschenden Leser im Dunkeln lassen." Wenigstens ist dieses Dunkel durch die Erklärungen, mit denen er das Schweigen der Commentatoren zu ergänzen sucht, nur noch dunkler geworden. **O, had I but follow'd the arts**, ruft Junker Andreas aus. Unter den **arts** versteht er, wie aus dem eben Vorhergehenden klar wird, die **artes liberales**, die auf den Universitäten gelehrt werden, so wie man jetzt noch den Ausdruck **master of arts** gebraucht. Junker Tobias treibt wie immer Scherz mit seinem Freunde, und indem er **arts** als Künste niederer Art versteht, wie z. B. die Kunst eines Perückenmachers, sagt er: Diese **arts** würden Dir höchstens zu einem schön gekräuselten Lockenkopfe verholfen haben, da von Natur — im Gegensatz zur Kunst gebraucht — sich Dein Haar nicht kräuseln will. Auf diese Weise ist das ganze Gespräch und das Wortspiel, um das es sich dreht, leicht verständlich, ohne daß man mit Tieck folgende drei an barocker Unwahrscheinlichkeit wetteifernde Hypothesen bei den Haaren herbeizuziehen nöthig hat: 1) **art** an und für sich heiße auch außer allem etwas Derartiges andeutenden Context die Schauspielerkunst, 2) **had I follow'd the arts** — dasselbe **art** im Plural — könne von Junker

Tobias so verstanden und ausgelegt werden, als wünsche Andreas damit seltsamer Weise Schauspieler geworden zu sein, 3) to follow the arts bedeute möglicher Weise, „sich die Haare kräuseln lassen." Dergleichen Vermuthungen bedürfen keiner Widerlegung.

A. II. Sc. 5. Eine gleiche dichterische Phantasie wie in dem ebenberührten Falle hat unser Kritiker hier walten lassen, um die Bedeutung von **Strachy** zu ermitteln. Unter vielen verzweifelten Conjekturen, die diesem Kreuz der Editoren aufhelfen sollten, hatte Stevens eine der unhaltbarsten gewagt: aus **starchery** mußte **starchy** werden und **the lady of the starchy** die Vorsteherin der Wäsche bedeuten. Tieck baut auf dieser Hypothese weiter und weil ihm eine solche Vorsteherin nicht vornehm genug war, macht er eine „Steifkragendame" daraus, weil „unter vielen thörichten Moden diejenige, hochgesteifte Kragen zu tragen, eine der auffallendsten und lächerlichsten war". Sollte aber eine solche Dame damit angedeutet werden, so würde man in dem Epitheton nothwendig den hohen Kragen — denn nur der, und nicht das Steifen desselben konnte lächerlich sein — ausdrücken müssen; in dem ohnehin von Steevens geschmiedeten Worte **starchy** liegt aber nichts der Art. Das Original, die Folio von 1623, lief't auch gar nicht **starchy**, sondern *Strachy* in Cursivschrift, die in dem Drucke der Folio regelmäßig Eigennamen oder Fremdwörter bezeichnet. Entweder fand hier ein ganz entstellender Druckfehler Statt, indem der Setzer die Handschrift nicht zu lesen vermochte, oder der Name **Starchy** bezog sich auf eine den damaligen Zuschauern bekannte, uns aber verloren gegangene Zeitanekdote von der Mißheirath einer vornehmen Dame. Die Sache bleibt ein Räthsel, welches durch die Tieck'sche Vermuthung seiner Lösung nur weiter entrückt scheint.

A. IV. Sc. 1. Ueber das Wort to vent gibt uns Tieck eine ähnliche Auskunft wie über accost. Es soll um die Zeit der Abfassung von „Was Ihr wollt" ein neumodisches Wort für Sprechen gewesen, zehn Jahre später aber zu einem allgemein gebräuchlichen und verständlichen Ausdrucke geworden, von unserm Dichter selbst in seinen späteren Dramen als in diesem Sinne allgemein bekannt, gebraucht sein. Diese Notiz, welche Tieck natürlich als einen abermaligen Beweis für die Abfassung des Lustspiels im Jahre 1598 benutzt, bedarf einer mehrfachen Berichtigung. To vent bedeutet weder in Shakspere's früheren noch in seinen spätern Dramen Sprechen, sondern nur, und zwar seiner ursprünglichen Bedeutung gemäß, zuerst von der Luft gebraucht, Auslassen, dann übertragen, wie wir das deutsche Luft machen anwenden. So sagt Sebastian vent thy folly somewhere else, d. h.: mache deiner Narrheit irgendwo anders Luft. Der Narr freilich und nur er allein greift diesen Ausdruck als einen affectirten auf und verdreht das Wort vent in den folgenden Reden zu einer Anwendung, die es sonst nirgend findet. Zehn Jahre später hatte to vent keine andere Bedeutung als vorher, denn wenn z. B. Cymbelin, der in jene spätere Zeit fällt, rhyme upon't and vent it for a mockery bietet, so hat schon Taming of the Shrew, ein Lustspiel der früheren Zeit, 'tis not now time to vent our love — beides in dem oben erklärten Sinne von Auslassen, Luft machen. So finden wir to vent mehr als ein Dutzend Mal von Shakspere in derselben Bedeutung zu allen Zeiten angewandt.

Wie es euch gefällt.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 308—313.)

Tieck bezeichnet „Wie es euch gefällt" als das Shakspere'sche Lustspiel par excellence und hat Recht, insofern

er darunter versteht, daß sich gerade in „Wie es euch gefällt" die Shakspere'sche Art in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit am herrlichsten und üppigsten offenbart. In anderer Weise müssen wir gegen die von Tieck entworfene Charakteristik dieses Lustspiels protestiren: unser Dichter treibt darin „mit Ort und Zeit nicht willkürlicher seinen Scherz" als in allen übrigen, und wenn er „Palmen, Löwen und Schlangen so freigebig einem kälteren Clima gibt," so verfährt er in seinen anderen Dramen phantastischer Gattung in ganz analoger Art. Was für Regeln das sind, die er in der Entwickelung wie Verbindung in „Wie es euch gefällt" verspottet und leichtsinnig umgeht, während er sie sonst immer achte, ja zum Theil erfunden habe, wären wir sehr begierig, von Tieck auseinandergesetzt und nicht bloß so ganz unbestimmt behauptet zu sehen. Uns scheint der Dichter in diesem Lustspiel wie in jedem andern den Regeln seiner Kunst getreu geblieben zu sein und weder „die Wahrheit der Motive noch die Gründlichkeit der Composition aufgeopfert" zu haben. Es bedurfte für ihn sicherlich solcher Aufopferung nicht, um ein eigentliches, freies, heiteres Lustspiel zu dichten. Es ist in dieser Hinsicht auch nicht der mindeste Unterschied zwischen „Wie es euch gefällt" und den übrigen phantastischen Lustspielen Shakspere's nachzuweisen. Das Lob, welches Tieck diesem „Wie es euch gefällt" zollt, daß ein „eigentliches, freies, heiteres Lustspiel" sei, läßt sich aber am wenigsten mit seiner weiter ausgeführten Ansicht vereinigen, daß Shakspere gerade dieses zu einer Polemik gegen Ben Jonson und zu einer Satire auf dessen einseitige Geschmacksregeln benutzt habe. Schon gleich der Titel soll in deutlicher Beziehung auf eine Stelle in Ben Jonson's Cynthia's Revels stehen. Aber dieses Drama von Ben Jonson kam erst 1600 aufs Theater, und von „Wie es euch gefällt" vermuthet Tieck selber mit Recht, daß es schon 1599 gespielt sei. Die Annahme, mit der sich unser Kritiker aus dieser Noth hilft, ist willkürlich genug: der Titel des Stückes war vielleicht anfangs ein anderer. Aber ein

Vermerk in den Buchhändlerregistern vom 4. August 1600 nennt das Lustspiel bei seinem jetzigen, geläufigen Namen As you like it. Shakspere kann also nicht, was Tieck ohne Weiteres behauptet, den Titel in Beziehung auf Ben Jonson's Prahlerei oder als einen Tadel seiner kritischen Herausforderung der Zuschauer gemeint haben. Dieser Tadel und diese Beziehung wären auch schwerlich von Jemandem verstanden worden. Ben Jonson sagt in der betreffenden Stelle des Epilogs zu den Zuschauern: Mein Lustspiel ist gut, und wenn es Euch gefällt, so mag es Euch gefallen. Der herausfordernde Uebermuth liegt lediglich in der ersten Versicherung 'tis good, nicht in der zweiten if you like't, you may, und Shakspere hätte die Satire sehr ungeschickt eingerichtet, wenn er, an diese letztern, völlig harmlosen Worte conventioneller Empfehlung anknüpfend, deshalb sein Drama: As you like it betitelt hätte. Nicht besser als mit der Anspielung, die im Titel liegt, sieht es mit den Anspielungen auf Ben Jonson aus, die Tieck durch das ganze Lustspiel hindurch bemerken will. — Zwar theilt er uns nur einige Proben dieser Entdeckung mit, aber wenn wir nach deren Beweiskraft auf die der übrigen schließen sollen, deren Auffindung er den aufmerksamen Lesern überläßt, so wird er wenige aufmerksame Leser für die Ansicht gewinnen, in „Wie es euch gefällt" eine fortlaufende Satire auf Ben Jonson zu erkennen. Diese vermeintlichen Anspielungen sind entweder so vage, daß sie mit demselben Apropos wie auf Ben Jonson auf jeden andern gedeutet werden könnten, sähe man nicht aus ihrer allgemeinen Verständlichkeit, daß Shakspere keine bestimmte Personen, sondern gewisse allgemeine Weltanschauungen dabei im Auge gehabt haben müsse; oder sie sind auf eine Weise persönlich, wie sie Jeder, der nicht nur aus Shakspere's Sprache, sondern aus seinem Charakter und Geschmacke ein Studium gemacht, unserm Dichter zuversichtlich absprechen wird: So will Tieck z. B., die ganz gewöhnliche sprichwörtliche Wendung: to lay on with a trowel in Celia's Munde (A. I. Sc. 2) solle eine

boshafte Anspielung auf Ben Jonson sein, weil er in seiner Jugend eine Zeitlang das Maurerhandwerk getrieben! Hätte Shakspere daran gedacht, so wäre der Zweck dieser „boshaften Anspielung" erst spät erreicht worden, denn bis auf Tieck hat Niemand diesen verborgenen Sinn errathen. Aber freilich sahen die Englischen Herausgeber nur immer die eine Seite der vermeintlichen Feindschaft zwischen Shakspere und Ben Jonson: sie suchten in den Werken des Letztern gehässige Anspielungen auf den Ersteren. Seit nun aber Gifford's Kritik dieses ganze Hirngespinnst von einem feindlichen Verhältnisse beider Dichter vernichtet hat, scheint Tieck die Sache auf andere Manier wieder aufzubringen und Shakspere's Polemik gegen Ben Jonson statt der vormals üblichen umgekehrten Ben Jonson's gegen Shakspere entdeckt zu haben. Dafür soll der Satiriker Marston denn wieder in seinen Lästerungen Shakspere andeuten und Shakspere alle Beide in der Figur des Jaques in „Wie es euch gefällt" auftreten und abfertigen lassen! Gegen solche Tieck'sche Behauptungen läßt sich nicht eher disputiren, als bis es unserm Kritiker gefällt, dieselben mit einer Art von Nachweis auszustatten. Bis dahin ist von einer um die Zeit der Abfassung von „Wie es euch gefällt" bestehenden Feindschaft zwischen Marston und Shakspere und zwischen Ben Jonson und Shakspere nichts bekannt. Ein großes Verdienst würde sich Tieck namentlich erwerben durch Anführung der Stellen in Marston's Satiren, die sich in gehässiger Weise auf Shakspere beziehen.

Der Kaufmann von Venedig.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 313.)

Francis Meres macht dieses Drama im Jahre 1598 namhaft, was indeß, da uns jede andere chronologische

Notiz fehlt, keineswegs zu dem Schlusse berechtigt, es sei 1597 geschrieben, weil, wie Tieck naiver Weise folgert, es 1598 erwähnt wird. Vielmehr wird die Möglichkeit, daß unter der Venetian Comedy, deren Aufführung am 25. August 1594 in Henslowe's Tagebuch verzeichnet ist, der „Kaufmann von Venedig" zu verstehen sein mag, um so wahrscheinlicher, als gerade um diese Zeit Shakspere's Schauspielergesellschaft gemeinschaftlich mit der Truppe Henslowe's auf dem Theater zu Newington Butts spielte.

A. I. Sc. 2. Wie ängstlich sich die Theaterdichter in England seit der Thronbesteigung der Stuarts vor den früher sehr beliebten Anspielungen auf Lächerlichkeiten der Schotten zu hüten hatten, davon liefert gerade die von Tieck berührte Stelle einen auffallenden Beweis. Während in den beiden zu Lebzeiten der Königin Elisabeth gedruckten Quartausgaben unseres Dramas unter den ausländischen Freiern der Partia auch der „schottische Herr" seinen Theil von dem Spotte abbekommt, hat die Folioausgabe von 1623 für Scottish lord das mattere other lord, obgleich aus dem Zusammenhange und den folgenden politischen Andeutungen sich deutlich genug ergibt, wer damit gemeint sei. — Die Anspielungen auf den schottischen Charakter, um derentwillen Ben Jonson, Marston und Chapman auf kurze Zeit — nicht, wie Tieck angibt, auf lange — ins Gefängniß wandern mußten, fanden sich in der gemeinschaftlich von den drei Dichtern verfaßten Komödie Eastward hoe. Da aber diese anstößigen Stellen in den auf uns gekommenen Ausgaben des Lustspiels ausgelassen sind, so ist Tieck's Behauptung der betreffende Ausfall gegen die Schotten sei „nicht sonderlich bitter" gewesen, auf nichts begründet. Von einem Passus, der uns nicht erhalten ist, läßt sich schwer aussagen, ob er bitter gewesen oder nicht.

A. II. Sc. 1. Die Emendation der alten Lesart rage in page hält Tieck mit Unrecht für überflüssig; sie ist durch den Zusammenhang unbedingt nothwendig. Hercules wird in dem Würfelspiel mit Lichas nicht durch seine Wuth, die nichts damit zu thun hat, sondern durch den glücklicher spielenden Diener (page) besiegt.

Der Sturm.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Vierter Theil. Seite 314—322.)

Die in England vielfach verbreitete Ansicht, welche den „Sturm" für das letzte Schauspiel unseres Dichters hält, modifizirt Tieck mit Recht dahin, daß es zu den letzten gehört. Seine weitere Hypothese aber, daß der „Sturm" auf Veranlassung und mit Beziehung auf die Vermählung der Tochter Jacob's I. mit dem Pfalzgrafen Friedrich im Anfange des Jahres 1613 gedichtet sei, wird hinlänglich widerlegt durch die kürzlich herausgegebenen „Auszüge aus den Rechnungen über die Hoflustbarkeiten," denen zufolge der „Sturm" bereits am 1. November 1611 vor dem Könige in Whitehall aufgeführt wurde. Damit erledigen sich die Conjecturen Tieck's, der in Ferdinand und Miranda ein Seitenstück zum Pfalzgrafen und zur Prinzessin Elisabeth und in der Vermählung und Seereise manche dem damaligen Zuschauer verständliche Anspielungen zu finden vermeint, von selber. Die Schauspiele, welche der Master of the Revels für die Aufführung bei Hofe auswählte, waren, wie wir aus den Verzeichnissen ersehen, fast durchgängig neu, und so mag auch der „Sturm" kurz vor 1611 geschrieben sein. Die Schilderung eines Schiffbruches an der Küste der auch von Shakspere in unserm Drama erwähnten Bermudasinseln, welche im Jahre 1610 erschien, hat dem Dichter, wie Malone richtig nachweist, wenn auch vielleicht nicht die Idee zu seinem

Schauspiele, doch gewiß viele einzelne Züge geliefert, so daß die chronologische Bestimmung des „Sturms" auch von dieser Seite ziemlich feststeht.

A. I. Sc. 2. Die Vorwürfe, die dem Caliban wegen seiner Undankbarkeit für die ihm erwiesenen Wohlthaten menschlicher Bildung gemacht werden, sind in Prospero's Munde nicht nur „schicklicher," sondern schlechthin verständlich, da ja Prospero und nicht die bei der Ankunft auf der Insel noch unmündige Miranda, dem vorgefundenen Ungethüme Caliban den Gebrauch der Sprache beigebracht hat. Daß die Folio die Rede der Miranda zutheilt, ist ein Druckfehler, der sich in ähnlicher Art zu oft wiederholt, als daß Tieck darauf hin die nothwendige Verbesserung der Editoren hätte außer Acht lassen dürfen.

A. III. Sc. 2. Steevens hält nicht, wie Tieck behauptet, das aus dem Französischen entlehnte Wort debauched für selten, sondern nur die Orthographie deboshed, wie wir sie bei Shakspere und seinen Zeitgenossen finden. Ueberflüssig aber ist es, wenn Tieck zum Beweise, wie ganz gemein und alltäglich das Wort gewesen sei, zu den schon von Steevens beigebrachten Belegstellen eine aus den Gedichten Taylor's, des sogenannten Wasserdichters, anführt, indem dieser gerade in der Beschreibung seiner Seefahrten sich an Shakspere's „Sturm" anlehnt und also auch einen ungewöhnlichen Ausdruck, wie deboshed gewesen sein könnte, daher entlehnt haben mag.

A. IV. Sc. 1. Auch das Auftreten der Iris in der Maske, welche Prospero vor Ferdinand und Miranda

aufführen läßt, bringt Tieck in Verbindung mit der Vermählung des Pfalzgrafen, zu deren Feier eine Maske des Dichters Beaumont vor dem versammelten Hofe dargestellt wurde. Tieck fügt sogar die lächerliche Vermuthung hinzu, daß die Shakspere'sche Iris in die abgelegten Kleider der Beaumont'schen Iris gesteckt sei, welche das Theater nach deren Gebrauch bei Hof angekauft habe! Wollte man sich überhaupt auf solche eben so luftige wie wohlfeile Hypothesen einlassen, so wäre doch nur der umgekehrte Fall denkbar, daß nämlich die Darsteller jener Beaumont'schen Maske im Anfange des Jahres 1613 das Kostüm der Iris von der Shakspere'schen Truppe gekauft hätten, welche bereits zwei Jahre früher die Iris in dem „Sturm" hatte auftreten lassen. Die Tieck'sche Vermuthung hinsichtlich dieses Garderobenankaufs wird aber noch an Seltsamkeit überboten durch die gleich darauf folgende, daß sich in der hochpathetischen Rede Prospero's über die Vergänglichkeit alles Irdischen der Dichter eine Anspielung auf den Brand seines Globustheaters erlaubt, ja daß er sogar dieser Anspielung zu lieb die ganze Stelle später eingefügt habe. Inwiefern eine solche Bezugnahme gerade an diesem Orte passend oder nicht passend sein mochte, was Shakspere veranlassen konnte, seinem Prospero in dem feierlichsten Momente eine Reminiscenz an den Brand eines Londoner Theaters in den Mund zu legen, darüber bleibt uns Tieck die Erklärung schuldig. Seine ganze Vermuthung gründet sich auf das Wort **globe**, das also in „bedeutsamem Wortspiel," wie Tieck es nennt, den Erdball und das Globustheater zugleich bedeuten soll. Gewiß aber würde der Dichter, hätte er unglaublicher Weise dieses „bedeutsame Wortspiel" beabsichtigt, es zugleich durch einen andern Contert dem Verständnisse seiner Zuhörer näher gerückt haben, um so mehr, da der Zeitfolge nach eine Anspielung auf den im Juli 1613 erfolgten Brand erst später mit großer Absichtlichkeit in das längst bekannte Drama hätte eingefügt werden können. Schwerlich würden wir dann von dem

great globe lesen, was immerhin auf den Erdball, nicht aber auf die sehr unansehnlichen Verhältnisse eines damaligen Theaters zu passen scheint. Auch der Zusatz yea, all which it inherit könnte nur dann die Zuhörer an das „bedeutsame Wortspiel" erinnern, wenn etwa alle im Globustheater Versammelte mit verbrannt wären. Der Dichter würde ferner die Vernichtung der Erde mit Allem, was darauf ist, nicht wie eine Auflösung in Luft (dissolve) bezeichnet, sondern ein Wort gewählt haben, das doch andeutend auf das Feuer, welches das Globustheater verbrannte, angespielt hätte. Endlich war zu Shakspere's Zeit, wo die hölzernen Theater eben so leicht gebaut, wie zerstört wurden, der Brand eines Schauspielhauses keineswegs eine Erscheinung von solcher Bedeutung, daß er sich mit der zukünftigen Auflösung der Erde in eine nur einigermaßen verständliche Parallele stellen ließe. Tieck findet, falls der Dichter die Worte nicht bei Gelegenheit des Brandes in sein Drama eingeschoben, eine „um so wunderbarere Prophezeiung" darin. Mit demselben Rechte könnte ein anderer, nicht minder phantasiebegabter Commentator in der ganzen Stelle:

the cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
the solemn temples etc.,

eine „wunderbare Prophezeiung" auf die große Feuersbrunst finden, welche unter Karl's II. Regierung halb London in Asche legte und allerdings, „die wolkenhohen Thürme, die Palläste, die hehren Tempel" der Hauptstadt verzehrte — eine Vermuthung, auf die freilich bisher Niemand gerathen ist, so wenig wie vor Tieck irgend Jemand bei dem great globe an das Globustheater gedacht hat.

Coriolanus.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Fünfter Theil. Seite 375 - 6.)

„Coriolanus, sagt Tieck, ist wahrscheinlich 1609 oder 1610 gedichtet und aufgeführt worden, nachdem Cäsar

und Antonius schon den Beifall des Publikums gewonnen hatten." Interessant wäre es zu wissen, woher Tieck diese Notizen hat. Aus allen sonst bekannt gewordenen Nachrichten erhellt weder über die Zeit noch über die Reihenfolge, in der die drei römischen Dramen unseres Dichters gedichtet und aufgeführt wurden, das Geringste, und nur die innere Wahrscheinlichkeit, Styl, Vers und Charakteristik, spricht dafür, daß sie der letzten Lebensperiode Shakspere's angehören.

A. II. Sc. 3. Die Lesart der ersten Folio in this woolvish tongue gibt keinen Sinn und kann auch nicht „mit Wolfsgeheul" bedeuten, wie Tieck übersetzt. Der Setzer las tongue für das seltene toge, wie in Othello tongued consuls für toged consuls. Die zweite Folio von 1632 setzt gown für toge, das gewöhnlichere Wort für das ungewöhnlichere. Das Bestreben, die Lesarten der ersten Folio um jeden Preis beizubehalten, bringt unsern deutschen Kritiker oft, und auch an dieser Stelle in den Fall, allen Regeln der englischen Grammatik Trotz zu bieten und die daraus entstehenden Anomalien der Eigenthümlichkeit des Shakspere'schen Sprachgebrauchs beizumessen.

A. IV. Sc. 2. To side hat nie, wie Tieck an dieser Stelle will, die Bedeutung „sich beseitigen," sondern nur „Parteiergreifen," was hier auch vollkommen in den von Tieck mißverstandenen Sinn paßt. Die Patricier, sagt Sicinius, die für Coriolan Partei genommen haben, ärgern sich, nämlich weil sie gegen den erklärten Willen des Volkes nichts vermögen.

A. V. Sc. 3. In dieser Scene macht Tieck nach der Reihe drei Versuche, Lesarten der Folio gegen die nahe

liegenden und nothwendigen Emendationen der Herausgeber zu vertreten und ist in keinem dieser Versuche glücklich. **You Gods I pray** soll heißen: „ich huldige,“ während in der That das **I pray** ganz unverständlich ist und die Veränderung in **I prate**, die zuerst Theobald vorschlug, sich fast von selbst aufdrängt. Eben so wenig kann **I hope to frame thee** nicht mit Tieck „ich hoffe, fügsam“ übersetzt werden, was, wenn sich auch zur Noth **to frame** gezwungener Weise so deuten ließe, als ein Wort des Uebermuths nimmermehr der demüthig flehenden Mutter Coriolan's in den Mund gelegt werden könnte. Das richtige **I holp** — nach der alten Orthographie **I holpe** — erkannte schon Pope. Endlich versucht Tieck **to change thy sulphur with a bolt** für die Lesart der Herausgeber **to charge** beizubehalten, während doch nur die letztere einen prägnanten Sinn gibt und auch sonst in der Folio **change** und **charge** mit einander verwechselt werden. So z. B. in **As you like it** A. I. Sc. 3 und in **Taming of the Shrew** A. III. Sc. 1.

Julius Cäsar.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Fünfter Theil. Seite 377.)

Daß „Julius Cäsar“ unter den römischen Schauspielen des Dichters am frühesten, im Jahre 1607 geschrieben sei, stellt Tieck ohne weitere Beweise hin; wahrscheinlich folgt er darin, ohne sie zu erwähnen, den Englischen Kritikern, deren Argumente zu Gunsten eines verhältnißmäßig so frühen Ursprungs unseres Dramas aller und jeder Beweiskraft entbehren und gegen die inneren Gründe der Sprache und des Styls, die auch dieses römische Schauspiel den letzten Lebensjahren des Dichters zuzuweisen scheinen, nicht Stich halten. Noch früher, schon vor das Jahr 1603, setzt es Payne Collier, indem er auf eine Stelle

Act V. Scene 5 hinweis't. Antonius sagt daselbst vom Brutus:

His life was gentle and the elements
So mix'd in him that Nature might stand up
And say to all the world: This was a man.

Einige Ausdrücke davon finden sich nun in dem 1603 erschienenen Gedichte Drayton's, Barons' Wars, wo es von Mortimer heißt:

In whom in peace the elements all lay
So mix'd etc.

und In him it show'd perfection in a man.

Die Aehnlichkeit ist allerdings groß genug, berechtigt aber nicht zu dem Schluß, daß Drayton diese Wendungen von Shakspere entlehnt haben, mithin der „Julius Cäsar" vor 1603 geschrieben sein müsse. Die Lectüre der Zeitgenossen Shakspere's führt uns immer mehr darauf, daß unser Dichter bei aller unendlichen Fülle von Ursprünglichkeit zugleich als ein glücklicher Aneigner gelungener und treffender Worte und Phrasen, die er bei andern Dichtern fand, es nicht verschmähte, einzelnes Fremde seinem Sprachschatz einzuverleiben. Wie er — und mit vollem dichterischen Rechte — kein Bedenken trug, für seine römischen Dramen z. B. den Plutarch stellenweise wörtlich zu benutzen, so mochte er auch absichtlich oder unabsichtlich, einige Worte, welche Drayton auf Mortimer angewandt, in seinem „Julius Cäsar" auf Brutus anwenden. Ein Beweis für das frühere Vorhandensein des Shakspere'schen Dramas vor dem Drayton'schen Epos, wie Collier will, liegt also in dieser Reminiscenz nicht.

A. III. Sc. 1. Die Annahme mehrerer Englischer Commentatoren, denen Tieck beipflichtet, daß die Stelle

Know, Caesar did not wrong, nor without cause
Will he be satisfied

ursprünglich gelautet habe:

Caesar did never wrong but with just cause

ist mehr als zweifelhaft. Sie beruht lediglich auf einer Notiz Ben Jonson's, welcher als Beleg, wie Shakspere manchmal sich Lächerlichkeiten habe zu Schulden kommen lassen, anführt, er lasse Cäsar auf die Worte eines Andern: Caesar, thou dost me wrong obige Worte erwiedern. Hätte Shakspere wirklich die Stelle so geschrieben, so wäre schwer abzusehen, was sich daran Lächerliches finden ließe, wenn Cäsar auf den Vorwurf, er thue Unrecht, prägnant antwortete: Wenn ich — wie du glaubst — Unrecht thue, so thue ich es mit gutem Recht. Aber aus Allem geht hervor, daß Shakspere nie anders die Stelle abgefaßt, als wie wir sie gedruckt lesen, daß also entweder Ben Jonson selbst Shakspere's Verse verdreht oder sie in dieser verstümmelten Gestalt aus dem Munde der Zuhörer oder der Schauspieler empfangen haben muß. Daß Shakspere aber in Folge der Rüge Ben Jonson's die Verse geändert habe, wie Tieck glaubt, verträgt sich nicht wohl mit der Zeitfolge dieser verschiedenen Momente. Im Jahre 1623 erschien „Julius Cäsar" zuerst im Druck in der Folio, sieben Jahre nach dem Tode des Dichters, und in dieser editio princeps finden wir keine Spur von der betreffenden Stelle, wie sie Ben Jonson in dem Prologe zu seinem Lustspiel Staple of news erst zwei Jahre später, 1625 citirt und lächerlich macht. Im Jahre 1630 in seinen Discoveries führt Ben Jonson nochmals und zwar, indem er Shakspere und dessen Cäsar namhaft macht, den vermeintlichen lächerlichen Vers an, ohne in beiden Fällen auf den authentischen Text, wie er in der Folioausgabe existirte, die mindeste Rücksicht zu nehmen. Tieck verwirrt die Chronologie dieser Daten noch mehr, indem er meint, daß Ben Jonson die Discoveries, eine Sammlung von Aphorismen, die er in seinem Alter schrieb, vor dem Lustspiel Staple of news abgefaßt habe.

Antonius und Cleopatra.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Fünfter Theil. Seite 378.)

Für die Abfassung dieses Dramas läßt uns Tieck die Wahl zwischen den Jahren 1608 und 1609; er ignorirt aber einen Umstand, der im Sinne der meisten Englischen Herausgeber geradezu für ersteres Jahr zu entscheiden scheint. Am 20. Mai 1608 wurde nämlich „a book called Anthony and Cleopatra" in die Register der Buchhändlergilde Behufs der Herausgabe eingetragen, und Malone und Andere haben ohne Weiteres angenommen, daß dieses „Buch" ein Drama, und zwar Shakspere's Drama gewesen sei, ohne zu erwägen, daß die Besitzer von Shakspere's Manuscripten, die Mitglieder seines Theaters, schon seit dem Jahre 1603 keines seiner Schauspiele mehr durch den Druck einzeln veröffentlichten, daß ferner die rechtmäßigen Herausgeber der Gesammtausgabe in Folio im Jahre 1623 „Antonius und Cleopatra" ausdrücklich unter den früher noch nicht gedruckten oder — was dasselbe sagen will — noch nicht in die Buchhändlerregister eingetragenen Werken unseres Dichters erwähnten. Jene Einzeichnung vom 20. Mai 1608 muß sich also auf ein anderes Buch dieses Titels beziehen, und für den Shakspere'schen „Antonius" bleibt die Möglichkeit und sogar die Wahrscheinlichkeit seiner Entstehung in den letzten Jahren des Dichters. Wir finden in dem kürzlich wieder entdeckten Tagebuche des John Ward, der von 1602 an als Pfarrvicar in Stratford lebte, die von Hörensagen auf ihn gekommene Notiz, daß Shakspere während seines Aufenthaltes in diesem seinem Geburtsorte, obgleich bereits von persönlicher Theilnahme am Theater zurückgezogen, doch der Bühne jährlich zwei neue Schauspiele geliefert habe. Ist diese Nachricht im Allgemeinen wahr, und wir haben keinen Grund, sie zu bezweifeln — so gehört sicherlich „Antonius und Cleopatra" dieser Lebensperiode an, in welcher der Dichter in halbländlicher Zurückgezogenheit, ohne beständige tägliche

Anschauung der Bühnenverhältnisse Dramen dichtete, die durch den unaufhörlichen Wechsel der Scenen, durch die Gedrungenheit und theilweise Dunkelheit des Ausdrucks den Schauspielern eben so sehr die Darstellung des Ganzen, wie dem Publikum das unmittelbare Verständniß manches Einzelnen erschweren mußten. Es sind Dramen, in denen unser der wirklichen Schauspielerwelt ferner stehende Dichter die augenblickliche theatralische Wirkung der Energie und Eigenthümlichkeit der Sprache und Charakteristik, der Tiefe des Gedankens ohne Bedenken aufopferte. Diese inneren Gründe, denen keine äußeren entgegenstehen, führen mit überzeugender Gewalt darauf hin, daß „Antonius und Cleopatra" noch nicht, wie Tieck annimmt, um 1608—9 entstanden sein kann.

A. III. Sc. 5. Die Lesart der Folio: **Then would thou had'st a pair of chaps, no more** ist, obgleich sie Tieck durch Uebersetzung und Erklärung zu rechtfertigen sucht, nicht viel besser als Unsinn. Daß Enobarbus plötzlich den Tod anredet, von dem Eros ganz beiläufig in der dritten Person spricht, verträgt sich so wenig mit der von Shakspere bei aller Licenz doch immer respectirten Grammatik und Logik, wie sich dem Satze, so gefaßt, ein nur halbweg vernünftiger Sinn abgewinnen läßt. Johnson's Verbesserung, der **would** in **world** mit Modification eines einzigen Buchstaben umändert, ist so einfach wie möglich und ergibt sich auf den ersten Blick als das Richtige, so daß man kaum begreift, wie Tieck darin eine „Umarbeitung" des ursprünglichen Textes erkennen wollte. Auf die Nachricht, daß Lepidus, der dritte der Triumvirn beseitigt ist, ruft Enobarbus aus: So hat die Welt denn nur zwei Kinnbacken — nämlich Cäsar und Pompejus — und wie viel Futter sie ihnen auch geben mag, so werden die beiden am Ende doch einander zermalmen. Die Andeutung des unausbleiblichen Bürgerkrieges, der mit dem Sturze eines der beiden übriggebliebenen Triumvire enden muß, ist verständlich genug. Tieck's Uebersetzung gibt dagegen höchstens einen

Gemeinplatz von der Gefräßigkeit des Todes und auch diesen nur, indem sie zwar das verkehrte would der Folio beibehält, dagegen das darauf folgende they'll grind the other — sie, d. h. eine der beiden Kinnbacken — zermalmen die andere — ganz ignorirt und sehr oberflächlich „so schlingt er alles" übersetzt.

Maaß für Maaß.

(Vergl Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Fünfter Theil. Seite 379—383.)

Aus den Rechnungen über die Hoflustbarkeiten unter Jacob I. sehen wir, daß „Maaß für Maaß" am 26. Dezember 1604 bei Hofe von der Shakspere'schen Schauspielertruppe aufgeführt wurde. Es kann also nicht, wie Tieck aus den „Schwierigkeiten, dem herben Styl, der sonderbaren Sprache dieses finstern und tiefsinnigen Schauspiels" schließt, erst um 1611—12 geschrieben sein. Vielleicht wurde es wegen seiner neuen Popularität auf dem öffentlichen Theater zu dieser Aufführung bei Hofe ausgewählt, und in diesem Falle hätte Malone so Unrecht nicht gehabt, die Entstehung des Dramas in das Jahr 1603 zu setzen, obwohl Tieck die von dem englischen Kritiker dafür beigebrachten Gründe „sehr ungenügend und oberflächlich" finden will. Daß er mit seinen eignen Gründen, wenn er deren hatte, in der Zeitbestimmung von „Maaß für Maaß" nicht glücklicher als Malone gewesen ist, daß er vielmehr jedenfalls weiter als dieser vom Ziel getroffen hat, zeigt uns obige Notiz aus den Hofrechnungen, in denen zu allem Ueberfluß noch der Name des Dichters, „Shaxberd," wie ihn der Schreiber buchstabirte, verzeichnet steht.

Bei Gelegenheit von Whetstone's Promos and Cassandra hätte Tieck nicht unerwähnt lassen sollen, daß Shakspere zu seinem „Maaß für Maaß" nicht nur dieses

alte Schauspiel benutzte, sondern auch eine Novelle Giraldi Cinthio's, welche derselbe Dichter übersetzte und 1582 in seinem Heptameron of civil discourses herausgab. Shakspere entlehnte aus letzterer u. A. den Namen der Heldin seines Dramas, Isabella.

A. I. Sc. 1.

Then no more remains
But that to your sufficiency as your worth is able
And let them work.

Die Erklärung, welche Tieck von dieser offenbar metrisch wie textlich corrupten Stelle gibt, ist eben so gezwungen, wie die seiner Englischen Vorgänger, deren Noten er damit überflüssig zu machen glaubt. Wie wenig seine Auslegung ihm selber genügt, beweis't am Besten der Umstand, daß seine Uebersetzung sich durchaus nicht an sie bindet, sondern ganz unabhängig von ihr, freilich auch vom Text des Originals verfährt. Da der Stelle ohne Conjectur nicht aufzuhelfen ist und alle bisherigen Versuche an dem to scheiterten, so ließe sich vielleicht statt to — do lesen und der Sinn wäre ungezwungen folgender: Der Herzog hatte zu Escalus gesagt: Was zum Herrschen gehört, weißt du besser, als ich es dir auseinandersetze. Es bleibt also nichts zurück, als das: Uebe deine Vollmacht (do your sufficiency) wie dein Werth es versteht (as your worth is able) und lasse sie (your sufficiency and your worth) wirken. — Die Erklärung, welche Tieck gleich darauf von touched gibt und die er ausdrücklich für die „Freunde des Dichters, die ihn in seiner Sprache lesen" bestimmt, werden diese schwerlich gebrauchen können. Touched heißt nie „geprägt," sondern ist hier das von dem substantivischen touch, Zug, Stimmung, gebildete Adjectiv und bedeutet, in Verbindung mit finely und spirits: Seelen, Geister, die schön gestimmt sind, harmonisch edle Gemüther.

A. II. Sc. 3. Lucio hält seinem Genossen scherzhaft dessen Irreligiösität vor und meint, er habe nie ein Tischgebet sprechen hören. Auf dessen Versicherung, daß das wenigstens ein Dutzendmal geschehen sei, fragt der Andere, um der Wahrheit auf den Grund zu kommen, welcher Art dieses Tischgebet gewesen sei, ob in Versen: What? in metre? Der Ausdruck metre für Vers kommt auch sonst noch zweimal bei Shakspere als ein gewöhnlicher vor, wie denn auch andrerseits gereimte Tischgebete damals herkömmlich waren. Die Stelle ist also keineswegs sonderbar und ein Nonsens, wie Tieck meint, wenn man sich bei der Erklärung der Engländer beruhigt, wohl aber wird sie sonderbar und ein Nonsens, wenn man mit Tieck in dem Worte metre eine Anspielung auf das ganz anders ausgesprochene Wort mitre, in diesem wiederum eine Bezugnahme auf eine unter dem Namen Mitre bekannte Taverne jener Zeit und endlich in der Nambhaftmachung dieser Taverne oder vielmehr in der darin versteckten Andeutung eines andern von Ben Jonson und dessen Freunden besuchten Wirthshauses einen Ausfall Shakspere's auf Ben Jonson findet. In der That, wenn unser Dichter seiner Mißstimmung gegen seinen dramatischen Zeitgenossen immer eine so sorgfältig umhüllende Einkleidung gegeben hat, wie in dieser Stelle, so ist es weder den damaligen gemeinsamen Freunden beider Dichter noch den jetzigen Englischen Kritikern zu verargen, daß sie von der Feindschaft Shakspere's gegen Ben Jonson bisher wenige Spuren entdeckt haben und die Existenz derselben auch jetzt, nachdem der phantasiereiche Scharfsinn unseres deutschen Kritikers ihnen den rechten Weg gezeigt, noch immer hartnäckig bezweifeln. „Ist die Sache richtig, so schließt Tieck sein ingeniöses Raisonnement, so beweis't die Stelle auch, daß das Stück, wie ich der Sprache nach vermuthe, um 1612 muß geschrieben sein, und nicht 1603, wie Malone glaubt." Wir kehren diese Argumentation um und sagen: Da das Stück, wie oben nachgewiesen ist, 1604 bereits aufgeführt und 1603, wie Malone wahrscheinlich

macht, geschrieben war, so ist die Sache nicht richtig, und Shakspere hat bei der Frage: What, in metre? so wenig an die Mitrataverne, an den Dichterklub des Dunstansaales und an Ben Jonson gedacht, wie Jemand vor Tieck überhaupt je auf diese seltsame Ideenverbindung gerathen zu sein scheint.

A. II. Sc. 2. Where prayers cross soll nach Tieck's beispiellosem Englisch für where prayer is crossed stehen. Der Sinn des Originals ist aber auch ohne solche Beeinträchtigung der Grammatik verständlich. Isabella bittet: Der Himmel beschütze Euch. Angelo spricht Amen zu diesem Gebete, denn, sagt er, ich gehe auf dem Wege zur Versuchung, wo Gebete in den Weg treten, den Weg kreuzen. Diesem Sinne kommt auch Tieck's Uebersetzung ziemlich nahe, die sich zu ihrem Vortheil, wie häufig, so auch hier nicht an die ganz ungrammatische Erklärung kehrt.

A. II. Sc. 4.

Else let my brother die,
If not a feodary, but only he
Owe and succeed thy weakness.

Tieck nimmt an der Verbesserung Warburton's, der das thy der Folio in by verändert, Anstoß, weil sie der Lesart der ersten Ausgabe widerspricht, scheut sich aber zugleich nicht, der von ihm so oft scharf getadelten Dreistigkeit der Engländer in willkührlicher Constituirung des Shakspere'schen Textes es zuvorzuthun, indem er auf eigne Hand einen Vers fabricirt, wovon der Dichter nichts weiß: O we are weak and succeed all thy weakness. Die Stelle bedarf aber weder der gelinden Warburton'schen, noch der gewaltsamen Tieck'schen Verbesserung. Angelo spricht: Wir sind Alle schwach. Isabella bekräftigt das und sagt: Sonst — nur dann — laß meinen Bruder sterben, wenn nicht ein Genosse, sondern er allein die Schwäche, von der du sprichst (thy weakness, deine Schwäche), besitzt und erbt.

A. III. Sc. 1. Nicht erst die Neuern, wie Tieck angibt, lesen penury für perjury, sondern schon die zweite Folio vom Jahre 1632 verbessert so den offenbaren Druckfehler der ersten. Zu dem Elende des Erdenlebens kann der sinnliche Claudio außer Alter, Schmerzen und Gefangenschaft wohl die Armuth, die nothwendig dazu gehört, nicht aber den Meineid zählen, dessentwegen sich Claudio schon eher beruhigen wird.

A. III. Sc. 1. Der Sinn der Worte: **Pattern in himself to know, grace to stand and virtue go** ist viel einfacher, als ihn die ganz verwirrte Tieck'sche Interpretation darstellt. Wer des Himmels Schwert trägt, sagt der Herzog, sollte eben so fromm als streng sein, er sollte sein ein Muster in sich selbst zu erkennen, er sollte sein Huld, wie er steht, und Tugend, wie er geht. Zu **go** ist das **to** aus dem vorhergehenden **to stand** zu suppliren.

Titus Andronikus.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 356—7.)

Die Authentie des „Titus Andronikus" wird von den neuesten Herausgebern und Kritikern in England so wenig wie von Tieck bezweifelt; in der That weisen äußere wie innere Gründe den Shakspere'schen Ursprung dieses Dramas für jede unbefangene Prüfung überzeugend genug nach und vindiciren es unserm Dichter als eine der frühesten Jugendarbeiten, die sich aber zugleich lange in der Gunst des Publikums zu halten wußte und von Zeit zu Zeit wieder aufs Repertoir wie in den Druck kam. So war die älteste Quartausgabe, die wir davon besitzen, vom Jahre 1600

sicherlich nicht die älteste, die überhaupt erschien. Nicht nur erwähnt Langbaine in seinem Account of English Dramatic Poets, 1691 eine Ausgabe von „Titus Andronikus" vom Jahre 1594 als die erste, sondern in den Registern der Buchhändlergilde findet sich als zum Druck bereit unterm 6. Februar 1593 „Titus Andronikus" verzeichnet. Der Verleger ließ sich, wie wir aus einer beigefügten Notiz der Register ersehen, zugleich von einem andern Buchhändler das Verlagsrecht auf eine Ballade von Titus Andronikus abtreten, weil er sie mit der Tragödie zusammen herauszugeben beabsichtigte. Unzweifelhaft erscheint es daher, daß Shakspere seinem Drama diese Ballade — höchst wahrscheinlich dieselbe, welche Percy in seinen **Reliques** mittheilt — zu Grunde legte, daß er also nicht, wie Tieck glaubt, der Erfinder dieser Tragödie war. Auch Percy hält die Ballade für älter als das Drama und bemerkt mit Recht, daß sie von diesem in manchen Einzelnheiten abweiche, die ein productiver Dramatiker eher als ein bloßer Balladenschreiber abändern mochte. Das Schauspiel selbst ist aber, obwohl uns eine nähere Angabe des Jahres fehlt, gewiß früher als mit Tieck in das Jahr 1590 zu setzen. Ben Jonson stellt in dem Vorspiel zu seinem 1614 aufgeführten Bartholomew Fair den Andronikus und den Jeronimo von Kyd zusammen und sagt, wer die beiden genannten Dramen noch jetzt für die besten halte, sei ein Mann, dessen Urtheil seit 25—30 Jahren unverrückt still gestanden habe. Dieser Andeutung zufolge mußte „Titus Andronikus" spätestens im Jahre 1589, wahrscheinlich aber schon früher, entstanden sein. Gewiß besitzen wir ihn in der Gestalt, wie der Dichter ihn damals schrieb; von einer späteren Ueberarbeitung und noch dazu in einer so vorgerückten Lebens- und Bildungsperiode Shakspere's, im Jahre 1600, wie Tieck ohne allen Grund und Beleg annimmt, läßt sich keine Spur nachweisen. Hätte eine solche Umarbeitung Statt gefunden, so hätte die Quartausgabe von 1600, wie wir das bei andern Ausgaben Shakspere'scher Dramen finden, gewiß nicht un-

terlassen, diesen Umstand zu ihrer Empfehlung auf dem Titelblatte zu erwähnen. Ebenso weicht die folgende Quartausgabe vom Jahre 1611 kaum von der vorhergehenden ab, und die Veränderungen in der Folio betreffen, wenn sie auch vom Dichter herrühren, nur einzelne Wendungen und Ausdrücke und können, meistens geringfügiger Art, in keinem Falle für eine neue Ueberarbeitung gelten. Die zweite Scene des dritten Acts, die sich erst in der Folio findet, erscheint ebenfalls nicht, wie Tieck glaubt, als ein späterer Zusatz des Dichters, sondern war, wie Sprache und Styl derselben verräth, gleichzeitig mit dem Uebrigen geschrieben, und wurde in den Quartausgaben nicht mit abgedruckt, weil die Schauspieler sie als eine nur charakterisirende, nicht in den Gang des Stücks eingreifende, bei der Darstellung des Stückes ausließen. Daß ähnliche Scenen aus ähnlichen Motiven auch in den ersten Ausgaben anderer Shakspere'scher Dramen weggefallen sind, davon gibt es mehrere Beispiele, die sich durch die Annahme späterer Ueberarbeitung nicht wohl erklären lassen.

Hamlet.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 357—362.)

Inwiefern Hamlet nach Tieck's Versicherung zu den frühesten Werken unseres Dichters gehört, läßt sich nicht ohne Erörterung der zweiten Frage untersuchen, ob schon vor Shakspere der Hamlet eines andern Verfassers auf der Bühne erschienen sei oder ob die Stellen zeitgenössischer Schriftsteller, in denen verhältnißmäßig früh eines so betitelten Schauspiels Erwähnung geschieht, sich auf eine alte, entweder verloren gegangene oder nur unvollkommen erhaltene Recension des Shakspere'schen Dramas beziehen. Die meisten Englischen Kritiker pflichten der ersten Ansicht bei, schon aus dem Grunde, weil sie den Anfang von Shak-

spere's dramatischer Thätigkeit später setzen zu müssen glauben, als sich ihrer Meinung nach mit der constatirten Existenz jenes alten Hamlet verträgt. Tieck dagegen spricht unbedingt von einer ersten Ausarbeitung dieses Schauspiels, die wahrscheinlich niemals gedruckt sei. Letzteres ist eine von jenen vagen Vermuthungen, wie wir sie bei Tieck nur zu häufig finden, und für die er keinen Grund hat, als den, daß wir jetzt keine solche Ausgabe mehr kennen; aber den ersten Theil seiner Muthmaßung, daß nämlich auch der ältere, mehrfach erwähnte Hamlet eine Jugendarbeit unseres Dichters sei, suchen Knight in seiner Ausgabe und der bereits rühmlich genannte Kritiker im Edinburgh Review mit Gründen, denen sich nichts Erhebliches entgegen stellen läßt, mehr als wahrscheinlich zu machen. Dieser erste Entwurf des Hamlet mußte freilich schon vor dem Jahre 1589, ja vielleicht schon zwei Jahre früher von dem jugendlichen Dichter auf die Bühne gebracht sein, denn entweder 1589, wie sich bestimmt nachweisen läßt, oder 1587, wie Alexander Dyce annimmt, erschien Greene's „Arcadia" mit einer Vorrede von Thomas Nash, in der von whole Hamlets, I should say handfuls of tragical speeches die Rede ist. Statt des unbekannten Verfassers, dem die meisten Herausgeber diesen von Nash angedeuteten Hamlet zuschreiben, hindert uns nichts, den damals drei und zwanzigjährigen Shakspere für den Dichter zu halten, und, gleichfalls im Widerspruch mit den Commentatoren, den Hamlet, der laut Henslow's Tagebuches 1594 am 9. Juni auf dem Theater in Newington Butts erschien, wo Shakspere's und Henslow's Truppen eben damals gemeinschaftlich spielten, für das Werk unseres Dichters anzusehen. Auch eine Anspielung von Thomas Lodge in einem 1596 gedruckten Pamphlet auf den Geist, der auf der Bühne so jämmerlich Hamlet revenge! gerufen habe, wird ohne alle Schwierigkeit auf den Shakspere'schen Hamlet bezogen. Ob aber diese erste Bearbeitung ganz verloren gegangen oder uns in der vor 20 Jahren wiederaufgefundenen Quartausgaben von 1603 erhalten ist, die also im zwei=

ten Falle nicht die zweite, wie Tieck glaubt, sondern die erste Bearbeitung, wenn auch nur verstümmelt und mit Zusätzen späterer Zeit, enthielte, darüber läßt sich nur aus innern Gründen streiten, und schwerlich zu einem sichern Resultate kommen. Gewiß ist nur, daß der Text, den wir in der Quartausgabe von 1603 finden, schon vor 1591 entstanden war. Einige Anspielungen auf Schauspielerverhältnisse, auf die Rivalität der Kinder der St. Paulsschule, deren dem Besuche der regelmäßigen Theater nachtheilige Aufführungen im Jahre 1591 unterdrückt wurden, finden sich in der ersten Quarto (A. III. Sc. 2.) und zeigen, daß diese, wenn auch unrechtmäßig erst 1603 gedruckt, eine Recension bietet, die schon vor 1591 vorhanden war. Die nächste Quartausgabe von 1604, nicht von 1603, wie Tieck irrig angibt, war vielleicht als eine rechtmäßige durch die ungesetzliche des vorhergehenden Jahres veranlaßt und nennt sich auf dem Titelblatt, wahrscheinlich im Hinblick auf jene verstümmelte Veröffentlichung eines auf der Bühne um die Zeit nicht mehr gangbaren und vom Dichter selbst seit einigen Jahren umgearbeiteten Textes: Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was according to the true and perfect coppie. Die Bearbeitung, die wir in dieser zweiten Quartausgabe des „Hamlet" finden, fällt aber schwerlich, wie Tieck angibt, in das Jahr 1603, sondern mußte schon um 1600 verfaßt und auf die Bühne gelangt sein. Was in der obengenannten zweiten Scene des dritten Actes von der inhibition und innovation, welche die Schauspieler neuerdings betroffen, gesagt wird, bezieht sich nach der Weise Shakspere's, auf gleichzeitige Ereignisse anzuspielen, einerseits auf die numerische Beschränkung der Schauspielhäuser durch einen Geheimrathsbefehl vom 22. Juni 1600 (inhibition), andrerseits auf die Wiedereröffnung der Kindervorstellungen, die 1591 unterdrückt waren. Diese Neuerung (innovation) fand aber ebenfalls um das Jahr 1600 Statt. Wie populär „Hamlet" auch in dieser neuen Bearbeitung bald auf der Bühne wurde, zeigt, daß man schon

1602 beabsichtigte, sie auch durch den Druck zu verbreiten. Die Register der Buchhändlergilde enthalten nämlich in diesem Jahre unter dem 26. Juli die Einzeichnung: **Iames Roberts A booke, The Revenge of Hamlet, Prince of Denmarke as yt was lately acted by the Lord Chamberlayn his servantes.** James Roberts war auch der Verleger der rechtmäßigen Quartausgabe von 1604. Die Notiz beweis't zugleich, daß Hamlet damals im Jahre 1602, in dieser Gestalt kürzlich von der Shakspere'schen Truppe aufgeführt war und nicht erst 1603, wie Tieck behauptet, vom Dichter bearbeitet sein konnte.

A. I. Sc. 1. **He smote the sledded Polacks on the ice** war von Schlegel ganz richtig aufgefaßt, und Tieck hätte wohl gethan, das Mißverständniß des unwissenden Abschreibers oder Setzers, der **polax** für **Polacks** las, nicht zu dem seinigen zu machen. Zu **pole-ax** „Streitaxt" paßt schon nicht das Verbum **to smite**, welches nicht, wie Tieck übersetzt, „etwas werfen, schleudern," sondern nur „Jemanden durch einen Wurf oder Schlag treffen" bedeutet; noch weniger paßt dazu das Epitheton **sledded**, das, von dem substantivischen **sled** „Schlitten" abgeleitet, auch nichts anders, als „mit einem Schlitten versehen, beschlittet" sein kann. Tieck sagt freilich, **sledded** stehe, wie Shakspere sich oft die Freiheit nehme, für **sledding**. Diese Freiheit wäre aber selbst für einen Shakspere zu groß, er hätte erst ein Verbum **to sled**, das gar nicht existirt, schaffen, und diesem dann die von Tieck beliebte Bedeutung „gleiten" beilegen müssen; dergleichen Bereicherungen der Englischen Sprache lassen sich wohl in der Studirstube eines deutschen Shaksperekritikers vornehmen, nicht aber auf der englischen Bühne, wo kein Zuhörer je den esoterischen Sinn von **sledded pole-ax** „gleitende Streitaxt" errathen hätte. Tieck scheint auf diese sinnreiche Interpretation durch eine einfache Verwechselung des allbekannten **slide** mit **sled** gerathen zu sein.

A. I. Sc. 4. Schon Johnson gab die von Tieck für sich in Anspruch genommene Erklärung von swaggering up-spring, indem er dafür blustering up-start, „lärmender Emporkömmling" setzte. Indeß kann der Dichter unmöglich im Widerspruch mit der Haltung dieses Charakters im ganzen Drama den König für swaggering, das den Begriff eines lauten Prahlers und Renommisten in sich faßt, ausgeben wollen; auch ein „Emporkömmling" kann der ebenbürtige Oheim schwerlich in Hamlet's Munde heißen. Dagegen weis't Steevens aus gleichzeitigen Parallelstellen nach, daß up-spring als ein vorzugsweise deutscher Tanz in England bekannt war. So heißt es in Chapman's Alphonsus Emperor of Germany:

We Germans have no changes in our dances;
An almain and an up-spring, that is all.

So faßte auch Shakspere das Wort, wenn er von dem dänischen Könige sagt: „Er taumelt im lärmenden Tanze," um das Bild ausgelassener Trunkenheit zu vervollständigen.

A. I. Sc. 4.

The dram of eale
Doth all the noble substance of a doubt
To his own scandall.

So lautet in der Quarto von 1604 die Stelle, welche sich weder in der ersten Quarto noch in der Folio findet. So klar auch der Sinn im Allgemeinen ist, ebenso offenbar ist auch die Corruption, die nirgendwo sonst als in dem ganz unverständlichen of a doubt stecken kann. Die Herausgeber haben dafür, je nachdem sie annahmen, der Abschreiber oder Setzer sei durch sein Ohr oder durch sein Auge getäuscht worden, entweder often dout oder oft adopt gelesen. Beides gibt einen guten Sinn: „Der Gran von Schlechtem (eale ist Druckfehler für ill oder evil) löscht oft das ganze edle Wesen zu seiner eigenen Schmach aus," oder „nimmt es an, zieht es herüber zu seiner eigenen Schmach." Tieck versucht die corrumpirte Leseart beizube-

halten und eine Unterbrechung der Rede, ehe der Satz vollendet ist, durch das Erscheinen des Geistes zu motiviren. Aber seiner Annahme, daß hinter scandal noch ein Verbum wie „verwandeln" oder „herabziehen" zu suppliren sei, steht die grammatische Wortfolge im Englischen entgegen; auch ließe sich keine Combination denken, in welche sich of a doubt weder in der Construction noch in der Bedeutung, die Tieck vorschlägt, fügen möchte. Es bleibt also nichts Anderes übrig, als mit den Englischen Editoren zur Conjectur seine Zuflucht zu nehmen. Bemerkenswerth ist es, daß die ganze Rede Hamlets von This heavy-headed revel an sich nur in den Quartausgaben von 1604 an findet, nicht aber in der Ausgabe von 1603 oder in der Folio von 1623. Knight vermuthet, daß der Dichter diese moralischen Betrachtungen über den Schaden, den oft ein einziger Fehler der ganzen Geltung eines sonst ehrenwerthen Mannes oder Volkes zufüge, dem Hamlet bei der Umarbeitung des Dramas in den Mund gelegt habe, um dem vorhergehenden Tadel der dänischen Trunksucht seine Schärfe zu nehmen. Nach der Thronbesteigung Jacob's I. kam der Oheim seiner Gemahlin, Christian IV. von Dänemark öfter zum Besuch nach England und trug durch sein Beispiel nicht wenig dazu bei, das übermäßige Trinken auch am Hofe Jacob's zum guten Ton zu machen. Was Shakspere über dieses Nationallaster der Dänen und ihres Königs seinen Hamlet sagen läßt, war also ganz geeignet, unter Jacob's I. Regierung in höheren Regionen Anstoß zu erregen und bedurfte deshalb vielleicht jener verallgemeinernden Nutzanwendung, die der Dichter später hinzufügte. Die Auslassung dieser Verse in der Folio rührt entweder davon her, daß eine solche Rücksicht im Jahre 1623 nicht mehr nöthig war, oder wie Payne Collier vermuthet, daß die Stelle überhaupt auf der Bühne nie gesprochen wurde und die Folio das ohnehin übermäßig lange Schauspiel nur nach dem abgekürzten Bühnenmanuscript gab. So enthalten die Quartausgaben Mehreres, was sich nicht in der Folio findet, Reden, die nicht den

Gang der Handlung fördern, sondern nur die Charaktere der Handelnden erläutern, die also aus Rücksicht auf die Oekonomie der Darstellung gestrichen sein mochten.

A. II. Sc. 2. Bei fish-monger ist nicht, wie Tieck will, an einen Gegensatz zwischen fish- und flesh-monger zu denken, sondern ersteres Wort hat schon für sich die der Anspielung Hamlet's zu Grunde liegende Bedeutung. Malone führt zum Beleg aus Barnaby Rich's Irish Hubbub an: Senex fornicator, an old fishmonger. — Das bald darauf folgende good kissing carrion hat Tieck nach der richtigen Lesart der Quartos und der Folio richtig erklärt; unnöthig aber und störend erscheint es, bei sun ein Wortspiel mit son zu suchen. Die Stelle ist vielmehr ohne ein solches vollkommen verständlich.

A. II. Sc. 2. Der Ausfall auf das Kindertheater, den der Dichter dem Kameraden seines Helden in den Mund legt, lautet in der Quarto von 1603 folgendermaßen: Novelty carries it away; for the principal public audience that came to them (d. h. zu den regelmäßigen Schauspielern) are turned to private plays and to the humour of children. Tieck schließt aus dieser Stelle, daß entweder der Text der Quarto von 1603 erst in demselben Jahre geschrieben oder daß der Dichter die Worte in seine ältere Bearbeitung des Dramas um diese Zeit als eine Anspielung des Tages eingefügt habe. Die eine Hypothese ist, wie die obigen Untersuchungen über die Chronologie unseres Dramas zeigten, so grundlos wie die andere, die schon durch den Umstand vernichtet wird, daß die Quartausgabe von 1603 nichts als die unrechtmäßige Veröffentlichung eines vom Dichter bereits verworfenen Textes ist, an der Shakspere selbst durchaus unbetheiligt war und in die er also auch keine Zeitanspielungen nachträglich hineinbringen konnte. Dergleichen vage Vermuthungen,

welche alle von den Englischen Kritikern gewonnenen Resultate unberücksichtigt lassen, dienen nur dazu, die ohnehin ziemlich complicirte Frage über die Abfassung der verschiedenen Bearbeitungen Hamlet's noch mehr zu verwirren.

A. II. Sc. 2. Ueber die eigentliche Lesart und Bedeutung von mobled queen, wie sämmtliche Quartos lesen, oder inobled queen, wie die Folio hat, gelangt Tieck zu keinem bestimmten Resultate. Die englischen Herausgeber vereinigen sich dahin, daß sie mobled als „verhüllt" erklären, nach einem Provinzialismus, der in diesem Sinn das Verbum to mable oder to mabble bietet. Indeß ist mobled ganz in der Shakspere'schen Orthographie und nicht in bloß provinziellem Gebrauch ein allgemein gangbares Wort: mob-led, „vom Pöbel fortgeführt," was auf die Hecuba in dem allgemeinen Aufruhr der Zerstörung Troja's sehr wohl paßt. Die Composition von mob und led würde zugleich Hamlet's Wiederholung und Polonius' Billigung eines so bedeutsamen, neugeschmiedeten aber regelrechten Wortes erklären, während es auffallen müßte, daß der pedantische und wortklaubende Polonius in einer so pathetischen Rede die Anwendung eines gemeinen Provinzialismus, wie mobbled oder mobled nach der Interpretation der Engländer ist, gut heißt. — Das inobled der Folio verdient nicht die Berücksichtigung, welche Tieck ihm angedeihen läßt: Es stellt sich von vornherein als leicht erklärlicher Druckfehler für mobled dar, in welcher Lesart die sonst grundverschiedenen Quartos von 1603 und 1604 übereinstimmen.

A. III. Sc. 2. Tieck's Vermuthung, daß unter paiocke oder paiock die italienische Münze bajocco zu verstehen sei, hatte schon früher Whiter aufgestellt und dahin erklärt, daß mit dieser wegen ihres geringen Werthes die Werthlosigkeit des Königs versteckt angedeutet worden. Sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit dadurch, daß auch die zweite

Folio von 1632, die zuerst durch den Druck i und j unterschied, pajock lies't. Die Englischen Herausgeber schlagen peacock oder paddock vor, aber abgesehen davon, daß die Abschreiber oder Setzer schwerlich so gewöhnliche Worte wie diese beiden mißverstanden haben würden, liegt es hier in Hamlet's Absicht, sich seltsam und dunkel, nur andeutungsweise auszudrücken. Hätte er peacock oder paddock sagen wollen, so wäre eine Substitution für ass, was der Reim forderte, überflüssig gewesen. Das Eine ist fast ebenso derb und gerade herausgesprochen, wie das andere. An Bajazzo, wie Tieck will, braucht man dabei nicht zu denken, da zwischen einem Bajocco und Bajazzo doch immer ein kleiner Unterschied bestände, selbst wenn letzterer in den Schriften damaliger Zeit vorkommen sollte.

A. III. Sc. 3. Die Lesart der Folio: The spirit upon whose spirit depend and rest the lives of many, welche Tieck adoptirt, läßt sich, weil prägnanter als die der Quartos: the spirit upon whose weal rechtfertigen, nur darf man nicht, wie Tieck es thut, das zweite spirit in der Bedeutung des ersten: „Geist“ fassen. „Der Geist, an dessen Geist u. s. w.“ ist Unsinn. Spirit bedeutet vielmehr: Hauch, Athemzug. Die Präcision der Wiederholung desselben Wortes geht freilich im Deutschen verloren.

A. III. Sc. 4. Aus der Bühnenweisung der neuentdeckten Quarto von 1603: Enter the Ghost in his night-gown erhellt allerdings, daß der Geist dieses Mal nicht im Harnisch, wie früher, sondern in einem Nachtkleide erscheinen muß. Tieck übersetzt night-gown mit Hauskleid und findet, daß die Quarto seine frühere Vermuthung, in welcher Art der Geist hier auftrete, bestätigt habe. Diese Vermuthung gründete sich auf Hamlet's Worte: My father in his habit as he lived, aus denen sich jedoch nichts schließen läßt, was durch die Bühnen=

weisung der ersten Quarto gerechtfertigt wurde. Einmal ist es nicht nöthig habit geradezu für Kleid zu nehmen, da es auch „gewohnte Haltung, Art und Weise" bedeutet; zweitens aber paßt habit als Kleid gefaßt eben so wohl auf die Rüstung, in der sich der heldenhafte Vater Hamlet oft genug bewegt haben mag, als auf das Nachtkleid, man müßte denn, um die Worte in his habit as he lived mit Tieck ganz wörtlich zu verstehen, annehmen, der verstorbene König sei bei Lebzeiten gewöhnlich in diesem Schlafrock herumgegangen.

A. III. Sc. 4. Die Sentenz, welche sich nur in den Quartos und nicht in der Folio findet:

> That monster custom who all sense doth eat
> Of habit's devil, is angel yet in this

gibt am Ende nach dieser Interpunction der ältesten Ausgabe einen natürlicheren Sinn, als in der von mehreren Englischen Herausgebern und von Tieck beliebten Lesart, die hinter eat ein Komma setzt und of habit's devil sehr gewungen als Parenthese construirt. Namentlich nach Tieck's Erklärung stände das of habit's devil ganz ungrammatisch für das einfache habit's devil oder habits' devil, da doch ein solches of vor dem sog. angelsächsischen Genitiv ohne Beispiel ist. Tieck's Uebersetzung richtet sich, wie manchmal auch hier nicht nach der Auslegung Tieck's, sondern lautet, als ob der Text of devil's habits statt of habit's devil darböte. Nach der Interpunction des Originals müßte übersetzt werden: „Jenes Ungeheuer, die Gewohnheit, welche alles Bewußtsein von dem Teufel der Angewöhnung verzehrt (d. h. alles Bewußtsein, welch ein Teufel die Angewöhnung ist), ist doch darin Engel u. s. w." — Daß mit dem herkömmlich angenommenen Schluß dieser Scene eigentlich nicht die Scene und noch weniger der Act schließt, glaubte schon vor Tieck Johnson zu erkennen, doch scheute er sich mit Recht, die einmal hergebrachte und festgestellte Eintheilung in Acte und Scene, bei der schon des Citirens

wegen die möglichste Uebereinstimmung wünschenswerth ist, deshalb abzuändern. Auch ist die Frage, ob sich die zuerst von Rowe veranstaltete und von den folgenden Herausgebern beibehaltene Sceneneintheilung in diesem Falle nicht rechtfertigen ließe. Zu Shakspere's Zeit fiel freilich der Vorhang im Zwischenact nicht, und die etwaigen Scenenveränderungen konnten nur in den Reden der Personen angedeutet, nicht aber sinnlich dargestellt und ausgeführt werden; eine genauere Bezeichnung war deshalb überflüssig. So hat die erste Quarto von 1603: **Exit Hamlet with the dead body** und unmittelbar darauf: **Enter the King and Lordes.** Die Königin blieb also, nachdem Hamlet den Leichnam fortgeschleppt, auf der Bühne, und zu ihr traten der König, Rosenkranz und Güldenstern. In den übrigen Quartos steht nur **Exit** ohne **Hamlet**, was sich zwar nur auf eine Person beziehen läßt; da aber gleich darauf folgt: **Enter King, Queen, Rosencrantz and Guildenstern**, so müßte das **Exit** aus Versehen, wie häufiger in den alten Ausgaben, für **Exeunt** gedruckt sein, die Königin mithin zugleich mit Hamlet abgehen und mit den drei Genannten wiederum in einer neuen Scene auftreten. Nach der Folio endlich heißt es nur: **Exit Hamlet tugging in Polonius** und gleich darauf: **Enter King** ohne **Rosencrantz and Guildenstern**; da diese beiden in der Quarto ohnehin alsbald von der Königin mit den Worten: **Bestow this place on us a little while** verabschiedet werden, ließ die Folio sie lieber gar nicht auftreten. Die äußeren Zeugnisse sind also schwankend, und wenn sie sich mehr zu der von Tieck bevorworteten Fortdauer derselben Scene hinneigen, so erklärt sich das lediglich aus den erwähnten ökonomischen Verhältnissen der damaligen Bühne. Für eine Darstellung, bei der die Abtheilung in Acte und Scenen auch praktisch in Frage kommt, ließe sich dennoch Mehreres gegen Tieck's Ansicht einwenden. Zunächst erscheint eine längere Pause zwischen dem Abgange Hamlet's und dem Auftreten des Königs, der ja nicht gehorcht hat, unerläßlich. Der König findet seine Gemahlin tief seufzend

und fragt nach der Ursache, nach Hamlet. Sie erwidert: Ah my good lord, what have I seen *to-night!* Sie sagt nicht: „Was habe ich eben jetzt gesehen," sondern „diese Nacht," was also nicht auf etwas unmittelbar Vergangenes deutet. Ferner spricht der König zu den herbeigerufenen Freunden: Hamlet in madness hath Polonius slain and from his *mother's closet* hath he dragg'd him. Er sagt nicht: „Er hat ihn von hier weggeschleppt," sondern „aus dem Schlafgemach seiner Mutter," was also andeutet, daß der Dichter sich die vorhergegangene Scene auch räumlich nicht mehr fortgesetzt denkt, wenn auch freilich zu Shakspere's Zeit dieser Wechsel der Scenerie nur gedacht, nicht dargestellt wurde. Aus diesen Gründen ist es rathsam, es bei der herkömmlichen Eintheilung zu lassen und die Tieck'sche Neuerung nicht aufzunehmen.

A. V. Sc. 1. Tieck übersetzt wohlweislich ganz im Allgemeinen: „Willst den Fluß austrinken," denn welchen Fluß der Dichter hier verstanden wissen will, ist kaum mehr zu errathen. Die Quarto von 1604 lies't *Esill,* die Folio *Esile* — beides in Cursivdruck, womit sie Eigennamen zu bezeichnen pflegen. Die meisten Herausgeber, sofern sie nicht ganz ungehörig an das altenglische eyesel „Essig" denken, nehmen an, Shakspere habe den Fluß Yssel, der auch bei gleichzeitigen Schriftstellern als Issel und Isel vorkommt, als einen nichtenglischen, in Dänemark bekannten Strom hier angeführt. Steevens' Vermuthung, Shakspere habe Weisel, die Weichsel im Sinne gehabt, würde zum Theil die Lesart der ersten, neuentdeckten Quarto von 1603 vessels erklären. Der unwissende Schreiber hätte dann nach bloßem Gehör ein ähnlich lautendes, bekanntes Wort für ein ihm unbekanntes geschrieben.

Der Widerspenstigen Zähmung.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 363—4).

Die chronologische Feststellung dieses Lustspiels wird durch den Umstand erschwert, daß alle etwa darauf bezügliche, uns überkommene Daten dem Wortlaute nach nicht auf Shakspere's Taming of *the* Shrew, sondern auf eines andern unbekannten Verfassers Taming of *a* Shrew zu beziehen sind. Das Werk unseres Dichters erschien erst in der Folio von 1623, ohne daß es in der Reihe derjenigen Dramen erwähnt wird, durch deren Eintragung in die Buchhändlerregister sich die Herausgeber der Folio das Verlagsrecht sichern wollten. Da sich indeß keine frühere Einzeichnung der Taming of the Shrew in diese Register findet, mithin ein verlagsrechtlicher Anspruch auf das Werk urkundlich nie geltend gemacht ist, so wird es wahrscheinlich, daß dasselbe nie gedruckt war, obwohl es sicherlich aus einer Zeit stammt, in der des Dichters Schauspiele sowohl auf der Bühne als auch im Druck erschienen. Charles Knight erklärt diese Eigenthümlichkeit, die sich auch bei Shakspere's „König Johann" wiederholt, daher, daß der Dichter für diese Dramen, bei denen er fremde Arbeiten zum Grunde legte, kein Eigenthumsrecht zur Veröffentlichung in Anspruch nahm, vielmehr seinen „König Johann" und seine „Zähmung der Widerspenstigen" kaum für seine ihm ausschließlich angehörenden Werke hielt, sondern nur für solche, an denen er mit Andern, d. h. den Verfassern des älteren „König Johann" und der älteren „Zähmung einer Widerspenstigen" gemeinschaftlichen Antheil hatte. Auch Francis Meres mochte diese Ansicht hegen und deshalb 1598 bei der Aufzählung damals vorhandener Shakspere'scher Dramen „der Widerspenstigen Zähmung" unerwähnt lassen; wenigstens läßt sich aus seinem Schweigen nicht folgern, daß dieses Lustspiel erst später geschrieben sein müßte. Das Verhältniß desselben zu der älteren Taming of a Shrew, welches ein ganz ähnliches ist wie

das des Shakspere'schen „König Johann" zu den älteren Schauspiel gleiches Namens, spricht nämlich, in Ermangelung aller äußeren Gründe für oder wider, aus innern Gründen überzeugend für ein frühes Datum der Entstehung. Selbst Tieck, der ohne weitere Beweise behauptet, „der Widerspenstigen Zähmung" sei nicht vor 1606 und 1607 also in Shakspere's reifestem Mannesalter geschrieben, bemerkt: „Der Ton des Gedichtes ist so leicht, daß Viele versucht worden sind, das Lustspiel dem Shakspere abzusprechen." Und in der That vermissen Englische Kritiker bis auf Collier hinab in einem großen, namentlich dem untergeordneten Theile dieses Lustspiels noch immer die Hand unseres Dichters, der sie nur die Leitung der Hauptintrigue, die Charakteristik der Hauptpersonen, zuschreiben. Diese vermeintliche Ungleichheit der Behandlung, die Leichtigkeit des Tons sind aber einzig und allein Kennzeichen einer Jugendarbeit unseres Dichters; seinen späteren Werken ist in der eigenthümlichen Präcision der Sprache, in der Energie des Ausdrucks und der Charakteristik der Shakspere'sche Stempel so entschieden in jedem Worte aufgedrückt, daß keines derselben zu einem solchen Urtheil, wie Tieck und seine Englischen Vorgänger über „der Widerspenstigen Zähmung" aussprechen, auch nur den entferntesten Anlaß geben konnte. Letzteres Lustspiel wäre mithin in der Reihe dieser Dramen der reiferen Zeit eine schreiende Anomalie, zu deren Annahme kein äußeres uns überkommenes Zeugniß zwingt. Wohl aber ist in der bloßen Existenz des Shakspere'schen Taming of the Shrew neben und nach dem mehrerwähnten Taming of a Shrew uns ein, wie es scheint, entscheidendes inneres Zeugniß für die Entstehungszeit des ersteren Lustspiels überkommen. Jene „Zähmung einer Widerspenstigen" erschien zuerst im Druck 1594 und war, wie das Titelblatt angibt, öfter von der Schauspielertruppe, die unter dem Schutze des Grafen vom Pembroke stand, aufgeführt. Wie populär dieses Lustspiel war und blieb, erhellt schon daraus, daß 1596 eine zweite und noch 1607 eine dritte Auflage

erschien. Shakspere und seinen Kunstgenossen mochte es wünschenswerth erscheinen, den Stoff einer Komödie, die auf einem andern Theater so großes Glück gemacht hatte, auch für ihre Bühne auszubeuten und zwar in einer Bearbeitung, welche den materiellen Gehalt des Stückes, wie es einmal beim Publikum bekannt und beliebt geworden war, bewahrte, Nebendinge änderte und hinzuthat, Sprache und Charakteristik aber gänzlich neuschuf. Wie wenig es bei dieser Bearbeitung darauf ankam, das daraus hervorgehende Lustspiel als eigentlich originell darzustellen, wie sehr im Gegentheil das Bestreben vorherrschte, es zur Empfehlung beim Volke so eng wie möglich an das bereits vorhandene anzuknüpfen, erhellt schon daraus, daß wie so Vieles aus dem alten Stücke, auch der Titel beibehalten wurde, mit der geringfügigen Modification, daß aus **Taming of a Shrew** ein **Taming of the Shrew** wurde. Wir wissen, daß Shakspere sich dieser Bearbeitung unterzog, aber im höchsten Grade unglaublich müssen wir es finden, daß er, wie Tieck will, 1606 – 7 auf dem Gipfel seines Ruhmes und Ansehens eine Arbeit übernommen, die in seinen Augen, wie in denen seiner Zeitgenossen für eine höchst untergeordnete galt und bei der er, wie Titel und Behandlung hinlänglich andeuten, auf Orginalität nicht den mindesten Anspruch machte. Auch konnte im Jahr 1606 die Popularität der älteren „Zähmung einer Widerspenstigen," die nachweislich 1594 existirte, schwerlich noch nachträglich die Shakspere'sche Schauspielergesellschaft, zu einem Versuche der Rivalität reizen, wie er 1594 oder in einer noch früheren Lebensperiode des jungen Dichters erklärlich ist. Damit würde auch die Notiz in Henslowe's Tagebuch stimmen, daß am 11. Juni 1594 auf dem Theater zu Newington Butts „the taminge of a shrewe" aufgeführt sei. Die Editoren, welche dem Shakspere'schen Drama ein späteres Datum zuschreiben, beziehen diese Notiz auf das ältere Lustspiel, das aber, wie erwähnt, der Schauspielergesellschaft des Grafen von Pembroke angehörte, während um diese Zeit auf dem Theater zu

Newington Butts gleichzeitig zwei andere Gesellschaften, die Henslowe's und die Shakspere'sche, spielten. Letztere gab denn das Stück, das Henslowe, der in der Angabe der Schauspieltitel sehr ungenau ist, als „taminge of a shrewe“ bezeichnet, das aber unter dem Namen Taming of *the* shrew als Shakspere's Werk sich in der Folio von 1623 findet.

Tieck's Behauptung, „der Widerspenstigen Zähmung“ sei nicht vor 1606—7 geschrieben, erforderte, da es sich um Thatsachen und Daten handelte, eine ausführlichere Widerlegung; desto kürzer können wir uns einer andern Meinung Tieck's gegenüber fassen. Der Dichter der „Zähmung einer Widerspenstigen“ ist unbekannt, also muß sie nach der Theorie unsers deutschen Kritikers, der alle anonymen Dramen jener Zeit Shakspere zuschreibt, auch von Shakspere herrühren. Dabei folgt denn statt anderer Gründe die unvermeidliche Appellation an den „Kenner, der Sh. in allen seinen Eigenthümlichkeiten und nicht bloß obenhin kennt.“ Es läßt sich darauf eben nur erwidern, daß der „Kenner“ in dem Taming of a Shrew keine einzige Shakspere'sche „Eigenthümlichkeit“ entdeckt. Eher möchte Tieck Recht haben, wenn er „die auffallende Aehnlichkeit der Sprache und des Verses mit dem älteren King John so wie mit Locrine“ bemerkt; nur ist damit gerade das Gegentheil des zu Beweisenden bewiesen: da der ältere King John und Locrine nicht von Shakspere sind, so kann auch das ältere Taming of a Shrew nicht von ihm sein.

A. I. Sc. 1. Die Anordnung, nach welcher die Einleitung zu diesem Lustspiel, getrennt von dem Uebrigen, außerhalb der Acte hingestellt ist, rührt nicht, wie Tieck zu glauben scheint, von dem Dichter, sondern von den Herausgebern her. In der Folioausgabe von 1623 beginnt die erste Scene des ersten Actes mit dem, was man nachher als induction wie ein abgesondertes Vorspiel bezeichnete. Da sich der betrunkene Kesselflicker auch später nach der

ersten Scene des ersten Actes in das Drama mischt und als Zuschauer fortwährend auf der Bühne anwesend gedacht werden muß, so ist eine solche Trennung gewiß nicht Shakspere's Absicht gewesen. Wie wir aus den Angaben der Folio sehen, waren die Personen des Vor- und Zwischenspiels von denen der Hauptkomödie durch die Localität des damaligen Theaters zwar einfach aber doch hinlänglich und anschaulich geschieden. Was jetzt als erste Scene der Einleitung bezeichnet wird, wurde auf der untern Bühne, dem gewöhnlichen Darstellungsplatze gespielt. In der zweiten Scene erscheint dann der Kesselflicker mit dem Lord und dessen Dienerschaft auf der kleinern obern Bühne, die entweder als ein Balcon, als eine Estrade oder auch als eine Loge im Hintergrunde angebracht war und auf deren Anwendung die Folio häufig, wie auch hier, mit der Bezeichnung aloft oder above hindeutet. Von hier herab sehen sie der Aufführung des eigentlichen Lustspiels, welche unten auf der Bühne vorgeht, zu. Nachdem der Kesselflicker noch einmal während des Stückes gesprochen, läßt der Dichter ihn ganz aus dem Spiel, wie er überhaupt diese ganze sog. induction nur weil das Publikum sie einmal erwartete, mit bearbeitet zu haben scheint. In dem älteren Lustspiel spricht Sly noch mehrere Male ein, ehe er über dem Zuschauen einschläft; am Ende wird er dann noch einmal unten auf die Bühne gebracht, wo er, wie Tieck sagt, „aufwacht und Alles Erlebte für einen Traum hält," und wie sich hinzufügen läßt, nach Hause eilt, um sein Weib auf die geträumte Weise zu zähmen.

A. I. Sc. 1. Wenn Shakspere hier den Lord die Darstellung des Soto aus der Erinnerung rühmen läßt, so macht er damit dem Schauspieler allerdings ein Compliment; ob aber auch zugleich dem Dichter Fletcher, wie Tieck ohne Weiteres annimmt, ist eine andere Frage. Die Hauptschwierigkeit besteht nicht darin, daß Soto in dem genannten Lustspiel von Fletcher, Women pleased, sich

um keine Dame bewirbt — was doch als ein charakteristischer Zug hier geflissentlich hervorgehoben wird — sondern darin, daß Women pleased nach der Meinung der Herausgeber von Fletcher's Werken wahrscheinlich erst 1618, also zwei Jahre nach Shakspere's Tode, geschrieben wurde. Shakspere muß mithin einen andern Pachterssohn Soto, eine hervorstechende Rolle seines Genossen Sinklo, im Auge gehabt haben, und daß sich in Fletcher's späterem Lustspiel ein Charakter gleiches Namens und Standes findet, erklärt sich, wenn es nicht zufällig ist, daher, daß Fletcher den Soto entweder aus dieser Anspielung unseres Dichters oder aus dem von ihm angedeuteten, jetzt verloren gegangenen Stücke entlehnt hat.

Die Komödie der Irrungen.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 364.)

Das einzige positive Zeugniß über die Chronologie dieses Lustspiels ist das von Francis Meres, der es 1598 in seiner oft angeführten Liste Shakspere'scher Dramen erwähnt. Es folgt dort, wenn aus der Reihenfolge etwas geschlossen werden darf, unmittelbar auf die Gentlemen of Verona, die Meres unter zwölf Schauspielen zuerst nennt. Indeß ist es sehr zweifelhaft, ob Meres sich auch nur theilweise an eine chronologische Anordnung der von ihm aufgezählten Werke Shakspere's gebunden hat, und wir müssen uns bei der „Comödie der Irrungen" schon nach weiteren Gründen umsehen, um ein etwas genaueres Datum für deren Abfassung zu gewinnen. So wohlfeilen Kaufs wie Tieck, der auf's Gerademohl hinsetzt, sie sei „wohl schon" 1593 geschrieben, kommen wir von der betreffenden Frage nicht los. Von einem Lustspiel, das denselben Stoff wie das Shakspere'sche zum Inhalt hatte, wissen wir, daß es unter dem Namen The history of error bereits 1576

am Sylvesterabeud in Hampton Court bei Hofe aufgeführt und 1582 in Windsor am heil. Dreikönigsabend wiederholt wurde. Schon der Titel der Shakspere'schen Comedy of Errors läßt schließeu, daß der Dichter auch hier, wie in andern Fällen, ein Stück, das wahrscheinlich auf dem Volkstheater wie bei Hofe beliebt geworden war, unverhohlen zu Grunde legte. Wie viel er im Einzelnen daraus entlehnt, ist, da wir jenes Drama nicht mehr besitzen, kaum noch zu bestimmen. Diejenigen Commentatoren, welche unserm Dichter eine genügende Kenntniß des Lateinischen absprechen, um den Plautus in der Ursprache haben lesen zu können, erklären die Uebereinstimmung zwischen den Menächmen des lateinischen Dichters und den „Irrungen" Shakspere's aus der Benutzung der erwähnten History of error, welche, wie sie vermuthen, geradezu nach dem Plautinischen Lustspiel bearbeitet worden sei. Eine Uebersetzung der Menächmen von W. W. (wie man annimmt William Warner) erschien erst 1595, deren Herausgabe höchst wahrscheinlich eben durch die Popularität der Comedy of Errors veranlaßt wurde. Schon öfter begegneten wir den Bemühungen speculativer Verleger, dem Publikum, wenn ein auf der Bühne gerade beliebtes Schauspiel ihnen für den Druck nicht zugänglich war, wenigstens ein anderes desselben Inhaltes zu bieten, von dem sie um des zeitgemäßen Stoffes willen alsdann einen entsprechenden Absatz erwarten durfte. In dieser Weise mag sich die Veröffentlichung der von W. W. übersetzten oder eigentlich bearbeiteten Menächmen im Jahre 1595 an die Aufführung der Comedy of errors reihen, ohne daß sich aus dieser Combination mehr als die fortlaufende Popularität, nicht gerade die damalige Neuheit des Shakspere'schen Lustspiels folgern läßt. Auch neun Jahre später noch, am 28. December 1604, gelangte dieselbe Komödie bei Hofe zur Aufführung — der beste Beweis, wie lange sie sich in allseitiger Gunst zu erhalten wußte. Daß der Dichter sie entweder zu dem Ende damals oder schon früher überarbeitet habe, wie Tieck annimmt, läßt sich aus

keiner Spur muthmaßen, und was Tieck zu Gunsten dieser Annahme anführt, die abwechselnd gereimten Verse, spricht eher dagegen, als dafür. „Diese Verse, sagt Tieck, erinnern oft an die Sonette Shakspere's und Adonis und Lucretia." Aber eben darin liegt nur ein Zeugniß für die frühe Entstehung der „Comedy of errors." Bei einer Ueberarbeitung würde der Dichter diese lyrischen Auswüchse, welche seine Jugendarbeiten charakterisiren und welche er später als undramatisch vermied, sicherlich nicht in dieser überwuchernden Fülle, wie sie sich gerade in der „Komödie der Irrungen" mehr als in einer andern Jugendarbeit finden, haben stehen lassen. Und wenn Tieck hinzufügt: Sie sind tiefsinniger, wie in den „Edlen von Verona," leichter wie die in „Ende gut" und selbst faßlicher, und klarer als manche im „Romeo," so rührt das schwerlich, wie er meint, von einer Ueberarbeitung her, sondern beweis't nur, wenn solche sehr unsichere Wahrnehmungen etwas beweisen können, daß die „Komödie der Irrungen" nach den „Edlen von Verona," aber vor „Ende gut" und vor „Romeo" gedichtet ist. In formeller Hinsicht, in Vers und Stil, ist gerade das der Gang der Shakspere'schen Dichtkunst im Allgemeinen so wie speciell in der Anwendung der lyrischen Strophen, welche die genannten Dramen als Jugendarbeiten mehr oder weniger charakterisirt, daß ein beständiger Fortschritt von dem „Leichten, Faßlichen und Klaren" zum „Tiefsinnigen" sich bemerkbar macht. Tieck berührt auch ein anderes Element, welches ebenfalls in der „Komödie der Irrungen" mehr als in anderen Werken unseres Dichters vorwaltet und, schon für sich allein betrachtet, dieser ein sehr frühes Datum in Shakspere's Leben vindicirt: es sind die sogenannten doggerel rhymes, die, fast nur durch den Reim sich von der Prosa unterscheidend, schon vor Shakspere's Zeit auf der englischen Bühne heimisch geworden waren, von unserm Dichter aber metrisch so vervollkommnet wurden, daß die gewöhnliche deutsche Uebersetzung für doggerel „Knittelverse" bei ihm kaum mehr auf sie paßt. In der

Comedy of Errors, wo er sie für di: grobkomischen Scenen mit vielem Glück und Geschick gebraucht, haben sie allerdings die von Tieck gerühmte „eigne Zierlichkeit" und widerlegen in ihrer ächt shakspere'schen Art durch sich selbst Payne Collier's Vermuthung, daß der Dichter sie als Ueberbleibsel der alten History of error seinem Lustspiel einverleibte. Da er diese doggerel rhymes aber in andern Jugendwerken in weit geringerem Umfang, nur stellenweise anwandte und später ganz fahren ließ, ist die Jugendlichkeit dieser Arbeit auch von der Seite dargethan. Endlich gibt uns eine Anspielung in der zweiten Scene des dritten Actes einen Fingerzeig für die Zeitbestimmung der Comedy of Errors. Dromio vergleicht die Küchenmagd in ihrer Beleibtheit einem Erdglobus, auf dem er die verschiedenen Länder zu entdecken unternimmt. Frankreich z. B. findet er in ihrer Stirn: armed and reverted, making warre against her *heire,* wie die Folio von 1623 schreibt, indem sie durch die ungewöhnliche Orthographie heire hinlänglich das beabsichtigte Wortspiel zwischen hair und heir andeutet. Unter dem heir kann nur Heinrich IV. verstanden sein, der Erbe Frankreichs nach der Ermordung Heinrich's III. im August 1589. Der Bürgerkrieg, in welchem die Ligue seine Thronbesteigung bekämpfte, dauerte bis 1593. Vielleicht lenkte die Unterstützung, welche Elisabeth 1591 dem Könige sandte, die Aufmerksamkeit des englischen Publikums ganz besonders auf diese Ereignisse und veranlaßte um dieselbe Zeit unsern Dichter zu der erwähnten Anspielung, welche zwei Jahre später, 1593, wohin Tieck die Entstehung des Lustspiels versetzt, gewiß nicht mehr das Treffende eines Apropos haben konnte.

Ende gut Alles gut.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 365—8.)

Unter den Schauspielen, welche Francis Meres 1598 als Belege für Shakspere's Meisterschaft in der Komödie

anführt, ist auch **Love's labour's won**, das sich unter diesem Titel in der Gesammtausgabe seiner Werke nicht findet und, so viel wir wissen, auch früher nicht in die Register der Buchhändlergilde eingezeichnet ist. Mit einigen Commentatoren ohne Weiteres anzunehmen, daß dieses Lustspiel verloren gegangen sei, ist ganz unstatthaft, wenn wir erwägen, wie sorgfältig die Herausgeber der ersten Folio, Shakspere's Freunde und Kunstgenossen, alle authentischen Schauspiele unseres Dichters, seine gedruckten wie ungedruckten, solche, die sich auf der Bühne erhalten hatten, wie die vom Repertoir verschwundenen, sammelten und in ihre erste Folioausgabe aufnahmen. Wie unwahrscheinlich, daß sie da ein von Meres als vorzüglich gerühmtes Lustspiel ihres verstorbenen Freundes ausgelassen haben sollten! In der That lag die Vermuthung nahe genug, daß **Love's labour's won** unter einem andern als dem von Meres genannten Titel auf uns gekommen sei, und Farmer's beiläufig in seinem **Essay on the learning of Shakspere** gemachte Bemerkung, daß **All's well that ends well** auch **Love's labour's won** geheißen haben möge, wurde ihrer innern Wahrscheinlichkeit wegen seitdem von fast allen Commentatoren stillschweigend angenommen. Der Titel eignet sich zu dem Inhalte keines andern Shakspere'schen Lustspiels so treffend wie zu diesem, und der paradoxe Versuch Hunter's, dem „Sturm," dem einzigen Drama, auf den sich sonst noch zur Noth der Name **Love's labour's won** deuten ließe, diesen zuzusprechen, scheitert schon an der chronologischen Feststellung jenes 1598 noch nicht vorhandenen Schauspiels. Daß die Folioausgabe für „Ende gut Alles gut", welches darin zuerst gedruckt erscheint, die Bezeichnung **Love's labour's won** nicht kennt, erklärt Collier sich aus einer zweifachen Bearbeitung, welche das Stück in verschiedenen Epochen vom Dichter erfahren habe. Demnach soll er dasselbe zuerst vor 1598 geschrieben und, als ein Gegenstück zu seinem **Love's labour's lost**, damals **Love's labour's won**, betitelt haben. Später arbeitete er, 1605 oder 1606

Collier zufolge, das Drama wieder um und gab ihm den Titel **All's well that ends well.** Collier erwähnt, daß auch Coleridge in seinen Vorlesungen 1813 und 1818 auf die deutlichen Spuren einer zwiefachen Bearbeitung, auf zwei verschiedene Style in Gedanken und im Ausdruck hingewiesen habe. In den nachgelassenen Werken dieses Aesthetikers findet sich nichts darüber, so erwünscht auch eine nähere Nachweisung wäre, dessen was nach Coleridge's und Collier's Ansicht in „Ende gut Alles gut" der früheren, und was der späteren Arbeit unseres Dichters angehören soll. Was Tieck, der nicht nur eine zwiefache, sondern ins Blaue hinein, eine dreifache Bearbeitung des Schauspiels annimmt, darüber sagt, ist gewaltig confus und widerspricht theilweise geradezu Allem, was über die Fortbildung von Shakspere's dramatischem Styl feststeht. So meint Tieck, „Ende gut Alles gut" gehöre zu den frühen Arbeiten des Dichters, welcher späterhin den Gegenstand, der sich gegen die dramatische Behandlung sträube, nicht gewählt haben würde, und gleich darauf meint derselbe Kritiker: „Vielleicht ist dieses Schauspiel dreimal vom Dichter bearbeitet worden," ohne uns zu erklären, wie Shakspere dazu hätte kommen sollen, einen Stoff, den er nur in jugendlichem Irrthum wählte und den er s p ä t e r, als gegen dramatische Behandlung sich sträubend, verschmäht haben würde, dennoch trotz dieses undramatischen Inhaltes später dreimal zu bearbeiten, denn daß Tieck wenigstens eine dieser drei Bearbeitungen in Shakspere's s p ä t e r e Zeit verlegt, bekennt er selbst mit den Worten: „Die letzte Hälfte von der Zeichnung des Parolles muß der späteren Zeit Shakspere's angehören." Es setzt das eine seltsame Verblendung bei einem Dichter voraus, dem man nach seinen sonstigen Proben wohl ein mindestens eben so competentes Urtheil, als unserm deutschen Kritiker, über das Dramatische oder Undramatische eines Stoffes zutrauen darf. Aber angenommen, „Ende gut Alles gut" sei in der Gestalt, wie wir es jetzt besitzen, aus verschiedenen Bearbeitungen verschiedener Zeiten zusammengesetzt, so verfährt

Tieck bei der Sonderung derselben auf eine Weise, die wenig den „Kenner des Dichters und seiner Sprache" verräth. „Einige schwerfällige, zuweilen fast unverständliche Reden und Verse sind aus der ersten Auflage stehen geblieben; hier kämpft der Dichter mit der Sprache und dem Gedanken; die Verse sind gekünstelt, die Ausdrücke gesucht." Die fast unverständlichen Reden und Verse, deren allerdings einige in dem Drama vorkommen, darf man getrost auf Rechnung einer Corruption des Textes setzen, und es ist unbillig, den Dichter dafür verantwortlich zu machen, indem man sie für ein Ueberbleibsel der ersten Auflage ausgibt. Was aber Tieck sonst für Spuren dieser ersten Auflage hält, charakterisirt am Allerwenigsten Shakspere's Jugendarbeiten. Schwerfällige Reden, gekünstelte Verse, gesuchte Ausdrücke zeigen sich gerade in den Werken seines reiferen Alters, die eben dadurch hie und da so dunkel werden, wie Tieck die von ihm deshalb für alt erklärten ersten Acte von „Ende gut Alles gut" findet. Wie wenig Shakspere jemals „mit der Sprache und dem Gedanken zu kämpfen" brauchte, beweis't auf der andern Seite die vollendete Leichtigkeit und durchsichtige Klarheit der Sprache und des Gedankens gerade in seinen Jugendarbeiten, wozu der größte Theil der Sonette und Adonis gehören. Und doch hält, was in dieser Hinsicht in „Ende gut Alles gut" an die genannten episch-lyrischen Werke erinnern kann, Tieck für spätere Aenderungen. Nach allen Regeln gesunder Logik ist nur eine gerade entgegengesetzte Schlußfolge gestattet, und das vermeintlich Gesuchte, Gekünstelte und Schwerfällige, das Dunkle gehört der späteren Periode, das Klare, dasjenige, was an die Sonette und Adonis erinnern soll, der frühern Periode des Dichters an. Wir sind aber geneigt, die ganze Hypothese von einer mehrfachen Bearbeitung dieses Schauspiels für grundlos zu halten. Zu einer solchen Bearbeitung hätte den Dichter entweder die Popularität veranlassen können, deren sich ein von ihm selber für unreif geschätztes Jugendwerk fortwährend auf der Bühne erfreute, oder der Wunsch,

ein in Vergessenheit gerathenes Drama dem Publikum in erneuter Gestalt wieder vorzuführen. Jedenfalls ist eine Umarbeitung ohne eine häufige Bühnendarstellung, sei jene nun eine Folge oder Ursache dieser, nach den damaligen Theaterverhältnissen nicht denkbar. Da uns aber außer der erwähnten Notiz von Meres auch nicht die geringste Andeutung über eine Aufführung von „Ende gut Alles gut" aufbewahrt ist, während wir solche über alle auf dem Theater beliebten Dramen unseres Dichters besitzen, so läßt sich wohl annehmen, daß Shakspere es bei einer einmaligen Bearbeitung dieses Stoffes hat bewenden lassen, um so mehr als das Schauspiel gewiß nicht zu seinen früheren Jugendarbeiten gehört, von denen es im Styl und Vers so viel abweicht, sondern kurz vor 1598, da Meres es erwähnt, geschrieben sein wird. Auf diese Zeit weis't die Sprache hin, die wir durch das ganze Stück für eine und dieselbe halten müssen, ohne mit Tieck die obenerwähnte Scheidung vornehmen und durchführen zu können. Die Unterschiede, die sich bemerkbar machen, erklären sich nicht aus der Annahme verschiedener Perioden, sondern aus der künstlerischen Absicht des Dichters, der jedem Charakter den ihm gemäßen Ton zuertheilt, dem Parolles z. B., so lange er den Hofmann affectirt, die gesuchten und gezierten Wendungen, mit denen Shakspere auch sonst dgl. Leute ausstattet; der Helena, die ihre Liebe zu Bertram nicht frei äußern, sondern nur in scheuen Anspielungen andeuten darf, die dunkeln Reden, die mehr errathen lassen, als sie sagen. Da im Laufe des Dramas Helena ihrer Liebe kein Hehl hat und Parolles seine eigentliche Natur herauskehren muß, erklärt es sich leicht, daß das Gesuchte und Dunkle der Reden Beider in den späteren Acten, wie Tieck richtig bemerkt hat, wegfällt. Collier's Einfall*), daß „Ende gut Alles gut" vielleicht in

*) So nennt er ihn selbst, indem er sagt: My notion is (and the speculation deserves no stronger term) that „All' s well that ends well" was in the first instance

der ersten Bearbeitung Love's labour's won, in der zweiten All's well that ends well geheißen habe, beweiſ't natürlich nichts für das Factum, daß es überhaupt umgearbeitet sei. Um von Shakspere's „Was Ihr wollt" zu schweigen, das ebenfalls außer diesem Namen den Titel Twelfthnight führt, ist sein „König Heinrich VIII." nur als solcher auf uns gekommen, während das Stück, wie wir sehen, bei der ersten Darstellung All is true hieß. Der Dichter mochte auch bei All's well that ends well den einen Titel mit dem andern vertauschen oder beide zugleich bestehen lassen, so daß Francis Meres den ersteren anführte und die Herausgeber der Folio den zweiten beibehielten.

A. I. Sc. 1. Die Rede, welche Tieck gegen die Autorität der Folio und der Ausgaben statt der Gräfin, der Helena zuertheilt, hat im Munde der ersteren einen recht guten, nur von Tieck mißverstandenen Sinn. Die Gräfin erwidert auf Lafeu's Bemerkung, daß übermäßiger Gram ein Feind der Lebenden sei, indem sie mit einem bei Shakspere beliebten Antithesenspiel den Satz umkehrt: Wenn die Lebenden dem Grame feind sind, so macht das Uebermaß (dieses Grames) ihn bald todt (befreit also die Lebenden von ihrem Feinde). Es liegt darin die Hoffnung ausgesprochen, daß Helena bald ihren Gram eben vermöge seines Uebermaßes los werden mag. Die Bedeutung von mortal an dieser Stelle haben schon Johnson und Malone nachgewiesen. Helena läßt der Dichter in dieser Scene nichts als die einfach gefühlvollen Worte sprechen: I do affect a sorrow, indeed; but I have it too. Im Uebrigen

u. s. w. Diese vorsichtige Bescheidenheit Collier's, der nichts ohne genaue Prüfung alles Thatsächlichen hinstellt, und über alles Zweifelhafte sich nur zweifelhaft äußert, verdient eine namentliche Anerkennung der peremtorischen Art gegenüber, mit der Tieck auch die unhaltbarsten Hypothesen als unumstößliche Wahrheiten dem Glauben seiner Leser aufdringt.

steht sie ganz versunken in ihren Schmerz da, und eine so epigrammatisch zugespitzte Wendung, wie Tieck sie der Gräfin nimmt um sie der Helena zu geben, würde für den Charakter der letztern sich wenig eignen. Lafeu's Frage: „Wie verstehen wir das?" bezieht sich daher auch nicht auf das von Helena, sondern auf das von der Gräfin Gesagte. — Weiterhin läßt sich die Lesart der Folio: **Within ten years it will make itself two** in dem frivolen Sinn des Parolles vertheidigen: In zehn Jahren stehn statt einer **virginity** zwei da, (Helena nämlich selbst — **the principal itself not much the worse,** sagt Parolles gleich darauf — und ihre zehnjährige Tochter.) Soll aber eine Aenderung erforderlich scheinen, so ist die der Ausleger **two in ten** natürlicher und einfacher, als die von Tieck gesetzte **ten years in the year.** — Wenn Parolles ferner in dieser Scene sagt, daß man keinen Zahnstocher mehr trage, so braucht Tieck daraus weder zu schließen, daß diese Stelle ein später Zusatz sei, noch daß sie einen Widerspruch mit einer andern im „König Johann" enthalte. Dort wird der Zahnstocher als etwas in England Ungewohntes, als Attribut eines vom Auslande zurückgekehrten Reisenden erwähnt; nur als solches und nicht als eine englische Mode, die der Zahnstocher zu Shakspere's Zeit niemals war, nennt ihn Faulconbridge. Deshalb können also „König Johann" und „Ende gut Alles gut" recht wohl aus derselben Zeit stammen, und die Schwierigkeit, welche Tieck findet, ist in der That gar nicht vorhanden.

A. I. Sc. 3. Die von Tieck beibehaltene Lesart der Folio: **You are shallow, Madam, in great friends** läßt sich zur Noth erklären, aber die Verbesserung der Herausgeber hat den Vorzug größerer Präcision. Auf die Warnung der Gräfin: „Solche Freunde sind Deine Feinde," antwortet der Narr: „Ihr seid einfältig, sie sind gerade große Freunde." Zudem weis't Malone vier andere Stellen nach, wo die Folio irrig **in** für **e'en** druckt. — **Or**

were you both our mothers lesen nach der Folio alle Ausgaben, und wenn Tieck **mother** lies't, so scheint er die Stelle nicht im Zusammenhange verstanden zu haben. Helena sträubt sich ja mit aller Macht dagegen, daß die Gräfin ihre und Bertrams Mutter zugleich, daß sie selbst also Bertrams Schwester sei. Eher als daß Bertram ihr Bruder sein sollte, will sie lieber das Seltsamste, daß er ihre Mutter wäre, wie die Gräfin es ist. — Während Tieck so die Folio ändert, wo es gar nicht rathsam erscheint, sperrt er sich gleich darauf gegen die einfache, von selbst sich darbietende Verbesserung des offenbaren Druckfehlers **louelinesse** für **lonelinesse** und fragt abenteuerlicher Weise, ob **loveliness** veraltet für **love** stände? Die Gräfin sagt: „Jetzt kenne ich das Geheimniß Deiner Menschenscheu (das und nicht bloß, wie Tieck übersetzt, Einsamkeit bedeutet bekanntlich **loneliness**), die Quelle Deiner Thränen.“ Unbegreiflich, daß unserm deutschen Kritikers „diese Verbesserung noch nicht ganz einleuchtet.“ Sollte er nicht wissen, daß die Folio unzählige Male **n** und **u** verwechselt?

A. IV. Sc. 2.

I see, that men make ropes in such a scarre,
That we'll forsake ourselves.

Auch Knight und Collier behalten die Lesart der Folio bei, nicht weil sie eine genügende Erklärung wissen, sondern weil die bisherigen Aenderungsversuche der Herausgeber offenbar nicht das Wahre, was der Dichter möglicherweise gesagt haben kann, treffen. Auch Tieck's Erklärung genügt ihm mit Recht selber nicht, und seine Uebersetzung geht, wie sie das in ähnlichen Fällen öfter thut, ihren eignen Weg, ohne auf das Original und dessen Interpretation Rücksicht zu nehmen. Lies't man die Stelle, die das Kreuz aller Commentatoren war, im Zusammenhang, so sieht man, daß die Corruption, die sich auch bei der gesuchtesten Erklärung nun einmal nicht wegläugnen

läßt, in dem Worte scarre liegen muß. In diesem kann nicht, wie man bisher zu erklären versucht hat, der Ort, wo oder wohin man die Stricke bereitet und legt, gemeint sein, sondern vielmehr die Art und Weise, wie, oder der Zweck, zu dem man die Stricke legt. Diana geberdet sich, als könne sie den Bitten Bertram's nicht länger widerstehen und sagt: Ich sehe, daß die Männer Fallstricke in solcher Art oder in solcher Absicht — welches prägnantere concrete Wort nun in dem Druckfehler scarre liegen mag — legen, daß wir (Mädchen) uns selber Preis geben. Ob man das rechte Wort für scarre je findet, ist freilich zweifelhafter, als daß Shakspere die Stelle so, wie sie jetzt ist, nicht geschrieben haben kann. Denkbar wäre es, daß scarre verdruckt für snare stände und in wie oft für into. — Scarre, sagt Tieck, ist ein Wort, das man in Johnson und Nares vergebens sucht. Allerdings vergebens, denn diese Lexikographen verzeichnen die Wörter nach der gangbaren Orthographie, nicht nach der der Folio. Tieck hätte eben so gut auch warre, starre, farre in Johnson und Nares vergebens suchen können, wie die Folio für war, star, far schreibt. Scar in der Bedeutung: hoher Felsen, Klippe, findet sich in jedem Lexicon. Es stimmt nach Sinn und Etymologie vollkommen zu dem schwedischen skär.

Die beiden Veroneser.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 368.)

Es bedarf kaum des ausdrücklichen Zeugnisses von Francis Meres, daß dieses Lustspiel im Jahre 1598 vorhanden war. In Ermangelung positiver Daten weis't die Sprache, die Behandlung, selbst die Wahl des Stoffes, die leichte Skizzirung der Charaktere auf eine Zeit hin, die lange vor 1598 liegt. Auch Tieck erkennt in „den beiden Veronesern" an den genannten Eigenschaften die

Jugendarbeit unseres Dichters, meint aber doch, dieses Lustspiel müsse mit dem vorhergehenden ungefähr in derselben Zeit geschrieben sein. Die Grundlosigkeit dieser Meinung hat sich bei den Erörterungen über „Ende gut Alles gut," das in keinem Theile die mindeste Aehnlichkeit mit vorliegender Komödie besitzt, zu deutlich ergeben, als daß wir nochmals darauf zurückzukommen brauchten. Tieck findet in „den beiden Veronesern" den Vers „nicht selten, auch in den schönen und reizenden Stellen nur dünne." Es ist schwer zu sagen, was Tieck unter einem „dünnen Verse" versteht; soll aber der Ausdruck, wie es scheint, einen Mangel bedeuten, so verdient bemerkt zu werden, daß gerade in diesem Jugendwerke der Vers sich durch metrische Reinheit und Glätte, so wie durch Leichtigkeit und Wohllaut vor vielen späteren Dramen auszeichnet, in denen Shakspere die Regelmäßigkeit und Klarheit des Verses häufig dem dramatischen Bedürfnisse und dem Tiefsinn der Gedanken unterordnet.

Timon von Athen.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 368—372.)

Ein Werk aus den reifsten Jahren des Dichters nennt Tieck den „Timon von Athen" mit Recht, aber er versucht nicht das Problem zu lösen, wie ein Schauspiel Shakspere's aus dieser Zeit in so ungleichartiger Gestalt, in einzelnen Theilen scheinbar unfertig, in andern vollkommen ausgeführt und abgerundet, in der Folioausgabe von 1623 uns überliefert ist. Tieck erwähnt nicht einmal, was doch beinahe keinem der Commentatoren entgangen ist, daß ein auffallender Contrast in Styl, Vers und Charakteristik durch das ganze Drama hindurch zwischen einzelnen Scenen nicht nur, sondern sogar zwischen

einzelnen Stellen derselben Scene hervortritt, ein Contrast, den die Einen aus der Corruption des Textes in der Folio, die Andern durch die Annahme zu erklären suchen, daß der Dichter den „Timon" unvollendet hinterlassen habe. Keine dieser Hypothesen reicht zur genügenden Erklärung aus. Die Corruption des Textes ist unläugbar, in metrischer Hinsicht ärger, als in irgend einem Drama Shakspere's, und die späteren Herausgeber haben, indem sie den Mängeln der Folio abhelfen wollten, das Ihrige gethan, den Schaden nur noch größer zu machen, Verse, welche die Folio richtig als solche druckt, in Prosa aufgelös't und umgekehrt die Prosa der Folio in Verse „regulirt." Aber eben daß diese Bemühungen nur bei einem genau von dem Uebrigen zu sondernden Theile erforderlich oder auch nur möglich waren, während ein andrer Theil des „Timon" metrisch und stylistisch stehen bleiben konnte, wie ihn die Folio bringt, beweis't, daß nicht die Corruption erst diesen tiefgehenden Unterschied in das Drama hineingebracht. Auch die zweite Annahme, der zufolge „Timon von Athen" unvollendet vom Dichter hinterlassen sei, erscheint unhaltbar; die schwächeren Stellen, oder die, welche in Styl, Vers und Charakteristik zu den vollendeten in entschiedenem Widerspruche stehen, beschränken sich nicht auf einen bestimmten Theil des Gedichtes, der von Shakspere etwa in erster Skizze roh entworfen und dann nicht mit dem Rest überarbeitet sei, sondern laufen abwechselnd durch das ganze Drama, so daß es unbegreiflich schiene, wie Shakspere so sprungweise habe Vollendetes und Unvollendetes nicht neben, sondern durch einander habe aufs Papier bringen können. In dieser Verlegenheit stellt Knight die Theorie auf und sucht sie durch eine Analyse des ganzen Schauspiels in seinem Verlauf näher auszuführen, daß der „Timon" nicht ganz von Shakspere herrühre, sondern ursprünglich von einem untergeordneten Dichter verfaßt sei und in dieser seiner ersten Gestalt sich eine Zeitlang auf der Bühne behauptet habe; daß das Drama nicht ganz umgearbeitet auf uns gekommen

sei, wie „der Widerspenstigen Zähmung“ und „König Johann,“ sondern insofern umgegossen, daß ganze Scenen von Shakspere an die Stelle ganzer Scenen des älteren Schauspiels getreten seien, und zwar fast ausschließlich solche Scenen, in denen Timon selbst auftritt, und sein Charakter sich entwickelt. Es läßt sich gegen diese Theorie, welche Knight mit Scharfsinn und feinem ästhetischen Gefühl an der ganzen Scenenreihe im „Timon“ praktisch nachweis't, eine doppelte Einwendung machen; einmal daß eine solche Benutzung einer fremden Arbeit, welche die eine Hälfte des Originals in allen ihren metrischen und stylistischen Mängeln unberührt läßt und die andere Hälfte zu wirklich Shakspere'schem Eigenthum umgestaltet, ganz unbekümmert um den Gegensatz, der sich in deren unvermitteltem Durcheinander fühlbar macht, daß eine solche Benutzung von Seiten Shakspere's wirklich beispiellos ist. Sollte Shakspere in seinen reiferen Jahren, denen „Timon von Athen“ angehört, wenn er überhaupt damals noch an die Bearbeitung fremder Bühnenstücke ging, diese Arbeit halb gethan und halb unterlassen haben, er der in früherer Zeit „die Zähmung einer Widerspenstigen“ und den älteren „König Johann“ nicht halb, sondern ganz, und zwar durchgängig in allen Theilen aus einem fremden Werke zu einem eignen machte? Schon die hohe Vollendung, das tragische Pathos, die der Dichter den von Knight als Shakspere'sch bezeichneten Theilen des Timon verlieh, verrathen die Liebe, welche er diesem Werke als dem seinigen zuwandte. Zu diesem ersten Bedenken kommt noch ein zweites, daß nämlich die vernachlässigten Stellen, welche Knight einem andern untergeordneten Dichter zuschreiben möchte, bei allen Mängeln und bei allem Abstande von dem übrigen „Timon“ doch durchweg den Stempel Shakspere'scher Eigenthümlichkeit tragen, was sich schwerlich mit Knight durch einige gelegentliche Striche, von der Hand unseres Dichters hie und da angebracht, (some few occasional touches here and there) erklären läßt. Es bleibt mithin nichts Anderes

übrig, als den ganzen Timon in allen seinen Theilen für Shakspere's Werk zu halten und den Grund der bemerkten Verschiedenheiten in einer partiellen Umarbeitung zu suchen, die er einer von ihm selbst herrührenden Jugendarbeit in reiferen Jahren angedeihen ließ. Bei dieser Umarbeitung scheint ihm allerdings die Charakteristik des Timon ausschließlich am Herzen gelegen zu haben; die Scenen, in denen dieser Held des Dramas nicht auftrat, ließ er als weniger wesentlich so stehen, wie er sie früher geschrieben. Das Stoffliche, der Gang der Handlung blieb wie früher und da auch das Frühere in diesen Nebendingen sein Eigenthum war, konnte er sich schon eher daran genügen lassen, als wenn die Spuren einer fremden Hand in seinem „Timon" sichtbar geblieben wären.

Sei es nun, daß Shakspere selbst schon in früherer Zeit einen „Timon" auf die Bühne gebracht, dessen mehr oder weniger verstümmelte Bestandtheile fragmentarisch in der späteren, uns überlieferten Bearbeitung erhalten sind, oder daß ein anderer Dichter diesen früheren „Timon" schrieb, jedenfalls war dieser Charakter auf dem Englischen Theater eingebürgert, ehe unser Dichter in seinen reiferen Jahren ihm die Gestalt gab, in der wir ihn kennen. Schon Steevens erwähnt ein handschriftliches Drama desselben Stoffes, wie er meint im Jahre 1600 verfaßt oder abgeschrieben, welches Shakspere vor Augen gehabt haben müsse. Malone war derselben Ansicht und machte außer der von Steevens hervorgehobenen Aehnlichkeit in der Bankettscene des dritten Actes noch mehrere Umstände namhaft, die Shakspere aus diesem Drama entlehnt haben werde, da sie sich in seinen sonstigen Quellen für „Timon" in Paynter's Novellensammlung Palace of Pleasure und in der Uebersetzung des Plutarch von North nicht finden. Dieses Drama ist nunmehr von der Shakspere Society herausgegeben. Der Herausgeber selbst, Alexander Dyce, bezweifelt aber, daß unser Dichter dieses Stück benutzt, ja daß er es überhaupt nur gekannt habe, und eine genauere

Prüfung dieses „Timon,“ der offenbar nicht auf einem Volkstheater, sondern vor einem gelehrten akademischen Publikum aufgeführt wurde, bestätigt in der That Dyce's Zweifel. Wenn aber auch dieser akademische „Timon“ voll gelehrter Anspielungen und griechischer Citate dem Shakspere'schen Schauspiel nicht zum Grunde gelegen haben mag, so hat Shakspere doch wahrscheinlich aus einem andern gleichzeitigen oder vorhergegangenen Drama desselben Inhalts die Züge entlehnt, die weit eher an den damals noch nicht übersetzten Lucianischen Timon, als an die Schilderung in Paynter und Plutarch erinnern. Die Uebereinstimmung mit Lucian, der unserm Dichter in der Ursprache unzugänglich war, ist namentlich in der Charakteristik Timon's und seiner falschen Freunde und Schmeichler, in dem Auffinden des Goldes und dessen Wegwerfen auffallend genug und läßt sich am leichtesten dadurch erklären, daß Shakspere's Vorgänger in der dramatischen Bearbeitung des „Timon“ mit dem griechischen Urbilde im Lucian bekannt war. Ein Bruchstück dieses verloren gegangenen Dramas haben zuerst Steevens und jetzt wieder Payne Collier sogar in dem Shakspere'schen Schauspiel selbst entdecken wollen. Im letzteren schüttet in der Bankettscene des dritten Actes Timon seinen geäfften Gästen das warme Wasser ins Gesicht, und am Schlusse der Scene sagt Einer der Zurückgebliebenen von ihm: One day he gives us diamonds, next day *stones*. Die genannten Kritiker erklären diesen scheinbaren Widerspruch zwischen dem warmen Wasser und den Steinen, mit denen Timon seine Gäste bewirthet, daraus, daß der frühere „Timon,“ wie auch der von Dyce herausgegebene, seine Gäste mit Steinen geworfen und Shakspere aus Unachtsamkeit diesen Umstand zum Schluß mit in sein Drama herübergenommen habe. Indeß ist zu bemerken, daß auch bei Shakspere Timon seinen Gästen nicht nur Wasser ins Gesicht schüttet, sondern darauf auch die Schüsseln ihnen an den Kopf wirft. Waren diese Schüsseln, wie zu vermuthen steht, von Stein, so bedarf es der Annahme Collier's

und Steevens' nicht, und die citirte Stelle ist auch ohne dieselbe verständlich.

Während Tieck über die verwickelte Frage der Chronologie „Timon's" und über dessen Verhältniß zu früheren Dramen desselben Stoffes uns seine Ansicht vorenthält und die erwähnte Ungleichartigkeit des Textes mit keinem Worte berührt, bestehen seine einleitenden Anmerkungen zur Uebersetzung des „Timon von Athen" größtentheils in den schon bekannten Ausfällen gegen die Ausleger und Editoren, in der Herabwürdigung ihrer und in der Anpreisung seiner eigenen Lesarten und Noten. Zu solcher Polemik konnte vielleicht keine Stelle unglücklicher gewählt sein, als gerade diese, denn mehr als die übrigen „Erläuterungen" stellen die zum „Timon" die Schwäche der Tieck'schen Wortkritik in ihrer ganzen Blöße dar, und wenn die Englischen Commentatoren oft genug durch überflüssige Aenderungen gegen den Text und den Geist unseres Dichters zugleich gesündigt haben, so werden diese Mängel reichlich aufgewogen durch Emendationen, die eben so glücklich als nothwendig erscheinen und denen „in der Uebersetzung fast niemals gefolgt zu sein" Tieck zu zu seinem eignen Schaden sich rühmt. Diese Ausleger und Editoren, vor deren Verbesserungen Tieck „nicht genug warnen kann," haben, wie beschränkt auch zum Theil ihre sprachlichen und ästhetischen Normen in der Shakspere-kritik sein mochten, doch e i n e n großen Vorzug vor unserm deutschen Kritiker: sie verstehen Englisch, und dieses Verständniß ihrer Muttersprache bewahrt sie vor einem Unglück, welches ihrem Collegen in Deutschland nur zu häufig wiederfährt, daß er nämlich im blinden Glauben an die Druckfehler der Folioausgabe dem Dichter Phrasen und Wendungen zumuthet, deren antienglischer Barbarismus durch keine poetische Licenz und Eigenthümlichkeit gerechtfertigt werden kann. Die Willkühr, deren Tieck sie in der Behandlung des Textes anklagt, läßt sich mit gleichem oder noch größerem Recht ihm in der Erklärung des Textes vorwerfen, und wenn er sagt, daß bei wirklich

schwierigen Stellen „diese redseligen Erinnerer“ uns gewöhnlich ganz im Stich lassen, so läßt sich darauf erwidern, daß es sicherer und zugleich kritischer erscheint, bei einer corrumpirten Stelle offen die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit einer unzweifelhaften Erklärung zu bekennen, als, wie Tieck es in solchen Fällen macht, um nur zu einer Interpretation zu gelangen, den Worten jeden beliebigen Sinn unterzulegen und dem Lexikon wie der Grammatik in gleicher Weise Hohn zu sprechen. Solche Noten haben freilich das Verdienst, das Tieck ihnen anrühmt, daß sie „weder dem Malone, noch Steevens oder Drake und Nares nachsprechen;“ daß sie aber deshalb „für Kenner, nicht Lehrlinge“ sind, wie Tieck ebenfalls von ihnen aussagt, möchte nur insofern richtig sein, als die „Kenner“ eher befähigt sind, diese Noten, wo es erforderlich ist, zu berichtigen.

Bei der Hartnäckigkeit, mit welcher Tieck der Folioausgabe des „Timon“ durch alle Druckfehler folgt, ist es auffallend, daß er dieser Autorität gerade da untreu wird, wo sie vor den spätern Ausgaben unläugbare Vorzüge entwickelt, in der größeren Richtigkeit und Genauigkeit nämlich, mit der sie Verse als Verse, Prosa als Prosa druckt. Die Englischen Herausgeber, welche größtentheils den in seiner Mannigfaltigkeit und scheinbaren Regellosigkeit so höchst dramatischen Vers der Shakspere’schen Dramen verkennen und durch Einschiebsel oder Auslassungen in ihren mustergültigen blank verse zu reguliren suchen, haben sich gerade in diesem Theil ihrer Emendation die unberufenste Willkühr zu Schulden kommen lassen; sie haben, wie schon vorher erwähnt, Verse in Prosa, Prosa in Verse verkehrt, und Tieck’s Tadel, wenn er sich nach dieser Seite gerichtet hätte, wäre vollkommen begründet gewesen. Statt dessen folgt unser deutscher Kritiker seinen so bitter geschmähten Vorgängern auf diesem falschen Wege blindlings nach, ohne von der sonst zur Unzeit oft genug angerufenen Folioausgabe die mindeste Notiz zu nehmen, und erweis’t ihnen damit eine Ehre, die sie in seinen Augen am wenigsten verdient haben sollten.

BAYERISCHE STAATS- BIBLIOTHEK MUENCHEN

A. I. Sc. 1.

Our poesy is as a *gum*, which *oozes*
From whence 'tis nourished

lesen die neueren Ausgaben, während die Folio gowne und uses hat. Tieck findet die Aenderung gewaltthätig, obgleich nichts erklärlicher ist, als daß der Setzer der Folio gumme verkehrt als gowne druckte, und das Manuscript selbst das Wort oozes verkehrt als uses geschrieben hatte. Gewaltthätig ist aber Tieck's Erklärung der alten Lesart: ein Gewand nützt (uses!) dem, der es bezahlt (from whence 'tis nourished!). Shakspere müßte sich bedanken für das curiose Englisch, das sein deutscher „Erläuterer" ihm in den Mund legt. Tieck hat übrigens nicht nur formell, sondern auch materiell den Satz mißverstanden, wenn er meint, Shakspere lasse seinen Gelegenheitspoeten etwas derartiges sagen. Dieser gibt fortwährend, also auch an dieser Stelle, seine Kunst nicht für eine feile aus, sondern vergleicht im Gegentheil die Poesie in ihrem freiwilligen Ergusse einem Harz, das aus dem Baume, in dem es sich bildet, träufelt; er vergleicht sie ferner im Gegensatz zu dem Feuer im Stein, das erst herausgeschlagen werden muß, einer Flamme, die von selbst sich entfacht. Der schmarotzende Poet läßt sich also nicht, wie Tieck meint, auf einem Widerspruch ertappen „mit dem, was er kurz zuvor in affectirter Begeisterung gesagt" oder vielmehr aus seinem Gedichte an Timon vorgelesen hat. — Tieck mißversteht den Poeten auch ferner, wenn er in a wide sea of wax das Wort wax nicht wörtlich fassen, sondern nur das „Flüssige, Nachgebende" darunter verstehen will. Von der See die Flüssigkeit besonders und noch dazu auf so gesuchte Weise hervorzuheben, ist zu abgeschmackt, als daß Shakspere seinem Poeten dgl. zugemuthet haben sollte. An die Wachstafeln der Alten brauchte Shakspere gerade nicht zu denken, sondern an die, welche in England selbst in früherer Zeit zum Schreiben angewandt wurden, obwohl der Dichter auch den antiken Gebrauch kennen und hier in einem antiken Stoff citiren konnte. Jedenfalls ist

sea of wax nicht eine „weite klare See", sondern eine See von Wachs, wie der Poetaster hier in hyperbolischer Metapher seine Schreibtafeln nennt.

A. I. Sc. 2. Apperil ist nicht, wie Tieck wahrscheinlich findet, ein „selten gebrauchter Name für Eingang oder Schenktisch oder dergleichen," sondern dasselbe, was peril, Gefahr. So kommt es viermal bei Ben Jonson vor, wo Gifford, dessen Ausgabe Tieck kurz vorher rühmlichst erwähnt, zu allem Ueberfluß auf diese Parallelstelle im „Timon" verweis't. Auch ergibt der Zusammenhang die Richtigkeit des Sinnes. Apemantus war gekommen, wie er selbst sagt, in der Erwartung, hinausgeworfen zu werden. Timon heißt ihn bleiben und an einem Tisch für sich essen. Nun wohl, erwidert Jener, so laß mich bleiben, aber auf Deine Gefahr. Ich warne dich. — Tieck's Uebersetzung: „Laß mich hier stehen an deiner Wand," ist nicht viel besser als Unsinn, und das französische appareil, an das Tieck ungehöriger Weise erinnert, findet sich wohl im Englischen apparel, aber nicht in apperil.

A. I. Sc. 2. Ein Beispiel, wie hartnäckig Tieck auch den glücklichsten Emendationen seiner Vorgänger zu Gunsten der Druckfehler der Folio widerstrebt, bietet auch diese Scene. Cupido meldet einen Maskenzug schöner Damen, welche Timon's Fest verherrlichen und, nachdem von den fünf Sinnen vier bereits ergötzt sind, auch den fünften Sinn, das Gesicht, erfreuen wollen. Die Folio hatte nur zwei Sinne erwähnt: *There* taste, touch *all* pleas'd from thy table rise, obgleich der Context nothwendig vier forderte. Warburton fand das Rechte: *The ear* (oder wie die Folio geschrieben haben sollte th'eare — was sich leicht als there mißverstehen ließ) taste, touch, *smell* pleas'd u. s. w. Alle späteren Herausgeber, selbst Knight, welcher der Folio eine überwiegende Autorität einräumt,

haben diese Wiederherstellung des ursprünglichen Textes aufgenommen; Tieck erwähnt sie nicht einmal und übersetzt nach der Folio. Dagegen stellt er die den Worten des Dichters geradezu widersprechende Behauptung auf, Timon habe die Maskerade seinen Gästen veranstaltet und spiele nur den Ueberraschten. Es ist aber klar, daß dieser Maskenzug, wohl bekannt mit Timon's Gastlichkeit und Freigebigkeit, eben so ungebeten erscheint, wie Romeo's Maskenzug bei dem Feste der Capulets; deshalb ist auch Cupido als Anmelder nöthig.

A. III. Sc. 2. Weder die Uebersetzung noch die Erklärung von dieser Stelle, die, wie oft bei Tieck, beide ihren verschiedenen Weg gehen, können genügen. Erstere läßt die Schwierigkeit des Originals, wie return'd von einer Schenkung des Fremden an Timon gebraucht werden kann, unaufgelös't, und letztere interpretirt, als ob der Text return'd to me statt to him läse. Steevens hat das Richtige getroffen, wenn er return'd wie häufig bei Shakspere als replied „erwiderte" auffaßt und es auf Timon's Gesuch (Had his necessity made use of me) bezieht. „Hätte Timon in seiner Noth sich an mich gewandt, so würde ich mein ganzes Vermögen in eine Schenkung verwandelt haben, und die beste Hälfte davon hätte ihm (auf sein Anliegen) entsprechen sollen."

A. III. Sc. 3. Tieck hat, indem er die Lesart der Folio thrive vertheidigt, die Emendation thrice, die doch weit besser in den Zusammenhang paßt, unerwähnt gelassen. Sempronius versteckt seine abschlägige Antwort nicht dahinter, daß es Timon's sonstigen Freunden wohlgeht (thrive), daß sie ihm also leicht helfen könnten, sondern er thut, als nehme er es übel, daß Timon sich jetzt erst an ihn wende, nachdem er bei drei andern Freunden vergebens angeklopft. Die Zahl drei wird vorher und nachher noch besonders nachdrücklich hervorgehoben.

A. IV. Sc. 3. Tieck hat diesen Monolog Timon's im Ganzen richtig aufgefaßt und die von den Englischen Commentatoren ohne Grund verdächtigen Lesarten deny't that lord und the brother's sides glücklich gerechtfertigt. Nur den barocken Einfall, den kein Engländer begreifen wird, daß lards ein halbes Wortspiel mit lords bilden soll, hätte er weglassen und noch weniger den sehr gewöhnlichen Druckfehler der Folio leaue für leane durch eine ganz unenglische Construction vertheidigen sollen: the want that makes him leave könnte unter keiner Bedingung jemals bedeuten: „Der Mangel, welcher verursacht, daß man von ihm abfällt."

A. IV. Sc. 3.

I do proclaim
One honest man, — mistake me not, — but one;
No more, I pray, — and he's a steward.

Die Stelle hat nichts „Sonderbares" wenn man sie einfach in ihrem natürlichen Sinne versteht und keine unmöglichen Anspielungen hineinlegt. Timon hatte vorher auf alle Menschen ohne Ausnahme den Fluch der Götter herabgerufen, jetzt, durch die Treue und Redlichkeit seines Verwalters gerührt, will er diesen, aber auch nur diesen allein von dem Fluche befreit wissen. Deshalb ruft er die „stets besonnenen Götter" an und sagt: Ich erkläre einen Mann für redlich, aber — fügt er hinzu, um im Uebrigen seinen Menschenhaß zu bewahren — mißversteht mich nicht, ihr Götter (Tieck übersetzt freilich „sonderbar" genug: „hört' ich recht") nur einen, keinen weiter, darum fleh' ich Euch an und — schließt er, um den Göttern diesen einen, den sie verschonen sollen, näher zu bezeichnen — der ist ein Verwalter. Tieck findet in den letzten Worten eine „wunderbare Schmeichelei für den König Jacob, den Stuart." Diese Schmeichelei ist allerdings so wunderbar, daß es den Engländern nicht zu verargen ist, wenn sie bisher „diese Absicht des Dichters nicht gefaßt zu haben

scheinen," sie ist eben nichts, als eine jener genialen Phantasien, mit denen Tieck auf Kosten des gesunden Menschenverstandes und des englischen Sprachgebrauchs unsern Dichter beschenkt.

A. V. Sc. 4. Es ist nicht so überflüssig, geschweige denn lächerlich, das read der Folio in rear'd zu verwandeln. Die Inschrift auf Timon's Grabe sieht der Soldat erst später und statt ungeduldig auszurufen, weil er selbst nicht lesen kann: „Das les' ein Thier!" nimmt er vielmehr ruhig einen Wachsabdruck davon mit. Bei seinem Auftreten aber erblickt er nur ein unförmliches Grabmal, von dem er, da kein Mensch zugegen ist, annimmt, ein Thier habe es errichtet. Shakspere entlehnte diesen Zug aus Paynter's Novelle, wo es von Timon heißt: for like as he lived a *beastly* and churlish life, *even so* he required to have his funeral done *after that manner*. By his last will he ordained himself to be interred upon the sea-shore, that the waves and surges might beat and vex his dead carcase. Der Setzer der Folio nahm wahrscheinlich das zwei Zeilen tiefer stehende read für rear'd — eine Art von Druckfehlern, die sich in dieser Ausgabe häufig nachweisen läßt.

Troilus und Cressida.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Siebenter Theil. Seite 373—7.)

Tieck nennt „Troilus und Cressida" das seltsamste unter allen Werken Shakspere's und dasjenige, das von jeher am wenigsten scheine begriffen worden zu sein. Als Beweis für dieses Factum hätte er die Schwierigkeit anführen können, welche schon die Zeitgenossen des Dichters in der Classificirung dieses Dramas fanden. Die Quartausgabe

von 1609 nennt es history, die Vorrede zu derselben comedy und die Folio von 1623 tragedy. Doch scheinen die Herausgeber der letzteren, welche bekanntlich die Schauspiele Shakspere's in die drei Kategorien comedies, histories und tragedies eintheilen, lange zweifelhaft gewesen zu sein, welcher derselben „Troilus und Cressida" eigentlich angehöre; sie ergriffen zuletzt den Ausweg, „diese heroische Comödie, diese tragische Parodie," wie Tieck sie richtig charakterisirt, in dem Namenverzeichnisse der Dramen ganz auszulassen und ohne Pagination sie an das Ende der histories vor die tragedies zu setzen. — Tieck geht aber weiter und bringt, auf halbwahre, mißverstandene Notizen gestützt, die Eigenthümlichkeit dieses Shakspere'schen Werkes mit ganz verkehrten Schlußfolgerungen in Verbindung, die um so mehr einer Berichtigung bedürfen, als auch Charles Knight einen Theil der Tieck'schen Conjecturen adoptirt hat. Unserm deutschen Kritiker zufolge soll Shakspere „Troilus und Cressida" gar nicht für das große Publikum, sondern für einen Vornehmen, und zwar wahrscheinlich für den König selbst zur Privatvorstellung in dessen Pallaste geschrieben haben, wie denn auch, nach Tieck's Vermuthung, das Stück auf den beiden Shakspere'schen Bühnen, dem Globus und dem Theater in Blackfriars, nicht gegeben worden sei. Tieck lies't das in der prosaischen Vorrede der Quartausgabe von 1609, und allerdings bemerken dort die Herausgeber dieses Schauspiels, es sei a new play, never staled with the stage, never clapper-clawed with the palms of the vulgar. Sie erwähnen diese Nichtaufführung des Dramas aber durchaus nicht, wie einige Kritiker haben glauben wollen, zur Empfehlung desselben beim Publikum, sondern nur um durch desto größere Lobpreisungen die Käufer zu ermahnen, sich durch diesen Umstand von der Acquisition eines so vortrefflichen Buches nicht abschrecken zu lassen. Wäre dagegen das Drama, wie Tieck annimmt, für einen Großen, für den König Jacob selbst geschrieben und bei ihm zur Darstellung gekommen, gewiß hätten die Herausgeber der Quarto

nicht unterlassen, in ihrer Vorrede diesen Umstand, der so geeignet war, die Leser anzulocken, gehörig hervorzuheben. Wir finden aber auch nicht die leiseste Andeutung davon. Ja noch mehr, die Herausgeber ließen in einer zweiten Quartausgabe desselben Jahres 1609 diese Vorrede weg und bemerkten dafür ausdrücklich auf dem Titel, daß „Troilus und Cressida" von der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft auf dem Globustheater aufgeführt sei: **As it was acted by the Kings Maiesties seruants at the Globe.** Tieck scheint die Existenz dieser zweiten Ausgabe, welche, die erwähnten Aenderungen abgerechnet, nur ein Wiederabdruck der kurz vorhergegangener ersten ist, ganz zu ignoriren. Daß aber von vornherein der Dichter dieses Drama, wie alle übrigen, für seine Schauspielergesellschaft und für deren öffentliches Theater schrieb, daß diese urkundlich feststehende Darstellung auf dem Globustheater nicht etwa eine nachträgliche war, welcher jene von Tieck ohne Grund angenommene Privatvorstellung in einem Palaste oder bei Hofe vorherging, erhellt aus der Notiz der Buchhändlerregister, in welche die nämlichen Herausgeber Rich. Bonion und Hen. Whalleys am 28. Januar 1609 die **History of Troylus and Cressida**, die sie drucken wollten, eintragen ließen. Sie bemerken darin, daß das Manuscript, das sie herauszugeben beabsichtigen, noch in den Händen des Herrn Segar, des Stellvertreters von Sir George Bucke sei. Letzterer war der **Master of the Revels**, dem als Theatercensor alle Schauspiele vor ihrer öffentlichen Aufführung vorgelegt werden mußten. Indeß erschien, entweder weil die Erlaubniß des **Master of the Revels** nicht sogleich einlief oder, was wahrscheinlicher ist, weil die Vorstellungen im Globus, das bekanntlich ein Sommertheater war, nicht so früh im Jahre begannen, „Troilus und Cressida" eher im Druck, als auf der Bühne, weshalb es die Herausgeber ihrem Interesse angemessen fanden, eine empfehlende Vorrede dem noch unbekannten Stücke vorauszuschicken. Sie ließen diese jedoch als überflüssig in einem erneuten Abdrucke desselben Jahres

weg, sobald mittlerweile das Drama über die Bretter gegangen war und sie diesen Umstand als hinreichende Empfehlung auf dem Titelblatte anzeigen konnten. Damit ist denn die Erscheinung des „Troilus und Cressida“ chronologisch bestimmt und zugleich ausgemacht, daß eine andere Notiz in den Registern der Buchhändlergilde vom 7. Februar 1603, wo der Verleger Roberts einen von der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft aufgeführten „Troilus und Cressida“ als druckfertig eintragen läßt, sich nicht auf das gleichnamige Werk unseres Dichters beziehen kann, das 1609 in die Buchhändlerregister eingetragen, zweimal gedruckt und auf dem Globustheater gespielt wurde. Von wem dieser frühere „Troilus“ geschrieben war, wissen wir nicht; Collier vermuthet, ebenfalls von unserm Dichter, auf Anlaß eines andern „Troilus“, der von der Henslowe'schen Truppe kurz vorher auf einem andern Londoner Theater dargestellt sei. Henslowe bezahlte, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, im April und Mai 1599 den Dichtern Dekker und Chettle ein Stück unter diesem Titel, an dem sie damals arbeiteten. — Collier findet es nicht unmöglich, daß Bruchstücke des früheren vermeintlich Shakspere'schen „Troilus“ in das spätere, uns erhaltene Drama hinübergenommen seien, er schließt das aus der Ungleichartigkeit einiger Theile dieses Dramas, namentlich gegen den Schluß. Wir finden indeß keine andere Ungleichartigkeit, als die in der Absicht des Dichters selbst durch die scharfe Charakteristik der verschiedenen Personen bedingt war, und was den Schluß betrifft, so ist längst die Eigenthümlichkeit Shakspere's bemerkt, auf diesen weniger Nachdruck zu legen, als auf den Gang des übrigen Dramas, und ihn im Verhältniß zu der sorgfältigen Ausführung des Vorhergegangenen flüchtiger zu skizziren. In diesem besondern Fälle war ein pathetischer Schluß, wie Collier ihn zu fordern scheint, indem er an die „prächtigen Reden des Ulysses“ in den früheren Acten erinnert, unvereinbar mit dem Zwecke des Dichters, der keine Tragödie, sondern nur eine Tragikomödie schreiben wollte.

Prolog. Tieck lies't mit der Folio — die Quartos enthalten den Prolog überhaupt nicht — stir up the sons of Troy und meint, diese Lesart gebe einen guten Sinn. Der Zusammenhang zeigt aber, wie nothwendig Theobald's Verbesserung sperre up war. Die Stellung der beiderseitigen Streitkräfte wird bezeichnet: Die Griechen lagern auf den Dardanischen Gefilden, und die sechs Thore der Stadt des Priamus „mit mächt'gen Krampen und wohlausfüllend schwer gewicht'gen Riegeln" schließen Troja's Söhne ein. Von diesen sechs aufgezählten und geschilderten Thoren zu sagen, daß sie Troja's Volk aufgeregt hätten (stir up), während sie nur zur Sicherheit, zum Schutze dienen, ist ein Unsinn, den Tieck vergebens mit der Autorität der Folio zu rechtfertigen sucht. Das alterthümliche Wort sperre konnte vom Setzer leicht mißverstanden werden; Shakspere fand es unter Anderm in Chaucer's **Troilus and Creseida**, das er bei seinem Schauspiel namentlich benutzte, wo sperre auch gerade von den Thoren Troja's gebraucht wird.

A. I. Sc. 2.

Hector, whose patience
Is as a virtue fix'd, to-day was mov'd.

Es ist nicht nöthig, zum Verständniß dieser Stelle mit Tieck zu der phantastischen Vermuthung seine Zuflucht zu nehmen, virtue sei „irgend ein Ausdruck für Stütze, Säule oder Strebepfeiler" gewesen, wahrscheinlich wie im „Timon von Athen" apperil „Eingang oder Schenktisch" bedeutet haben sollte. Der Satz bedeutet ganz einfach, daß die Geduld bei Hector sonst eine feste, nicht bloß vorübergehende Tugend ist, oder ganz wörtlich construirt, dessen Geduld gleichsam eine fest eingewurzelte Tugend ist. Fix'd ist Apposition zu virtue. — In derselben Scene hat die Vorliebe Tieck's für die Folio ihn veranlaßt, die matte Lesart money der weit prägnanteren der Quarto an eye vorzuziehen. Der Druckfehler steckt nicht, wie Tieck meint,

in dieser, sondern in jener Variante. Helena, sagt Pandarus, gäbe ein Auge darum, wenn sie den Troilus statt des Paris bekommen könnte. — Die Verse, mit denen Cressida die zweite Scene des ersten Actes schließt, fügen sich dem Vorhergegangenen besser nach der Lesart der Quarto then though my heart als nach der Variante, welche Tieck aus der Folio annimmt. Auch my heart's content möchte nach der Lesart der Quarto und in der Erklärung, die Malone davon gibt, der Lesart der Folio und der Tieck'schen Interpretation vorzuziehen sein. The heart's content kommt bei Shakspere in der Bedeutung: Zufriedenheit des Herzens noch zweimal vor, dagegen findet sich bei ihm contents nur als Plural in dem Sinne von „Inhalt." Tieck hat also Unrecht, wenn er das Wort als Singular in dieser Beziehung dem Plural vorzieht. „Umfang, Fassung" bedeutet aber weder content noch contents bei unserm Dichter jemals, obgleich Tieck auf Warburton's Erklärung hin diesen Sinn hier ohne Weiteres adoptirt.

A. II. Sc. 1. Wenn Thersites die Absicht hatte, den Patroclus durch seine Schmähreden empfindlich zu kränken, so erreichte er diese offenbar besser, wenn er ihn Achilles' brach, Achilles' Petze oder Schoßhund schalt, als durch den Ausdruck Achilles' brooch, Achilles' Agraffe, der für einen Thersites viel zu gesucht und zu wenig derb und grob ist. Die zweideutige obscöne Anspielung, auf die Tieck hinweis't, liegt auch nur in der Lesart der Editoren brach, nicht in der der Quarto und der Folio, welche diesen Druckfehler voneinander entlehnten.

A. II. Sc. 2. Die Lesart der Quarto siue, aus der die Herausgeber sieve machen, gibt eben so wenig einen passenden Sinn, wie same, die Lesart der Folio, überhaupt im Englischen sich als substantivisches Neutrum nachweisen läßt, obgleich Tieck es ohne Bedenken dazu stempelt.

Eine Zusammenstellung beider Druckfehler führt auf das Wort, welches wahrscheinlich in der Handschrift stand: safe, das die ganz hieher gehörige Bedeutung: Speiseschrank hat. Das Manuscript schrieb, nach damaliger Orthographie, welche safe und save beständig verwechselte, saue, und daraus erklärt sich sowohl siue wie same.

A. II. Sc. 3. We sent our messengers lies't Tieck weder nach der Quarto, die He sate, noch nach der Folio, die He sent hat. Auch Collier nimmt Tieck's Leseart an, die auch einen guten Sinn gibt, obgleich es natürlicher erscheint, daß der Setzer das seltnere shent, wie die gewöhnlichen Ausgaben nach Theobald's Conjectur lesen, als das häufige he mißverstanden haben sollte. Der Satz wird dadurch prägnanter. Agamemnon treibt die Herablassung so weit, selbst zu kommen, nachdem Achill seine Boten beschimpft hat.

A. III. Sc. 3. In dem Druck der Folio wie der Quarto läßt sich das große I von dem kleinen l kaum unterscheiden, so daß das Wort sowohl love als love gelesen werden kann. Beide Lesarten lassen sich rechtfertigen, die erste in dem Sinne, daß Kalchas sagt, er habe Troja dem Schutz des Himmels, oder nach griechischen Begriffen, dem Jupiter anheimgestellt, die zweite, nicht in der weithergeholten Erklärung, die Tieck annimmt und die, da Kalchas nichts der Art angedeutet hat, schwerlich Jemanden überzeugen wird, sondern nach der Interpretation Knight's, der in things to love verbindet: Vermöge des prophetischen Blickes, den ich auf das, was ich zu lieben habe, werfe. Indeß ist die Lesart Iove weit ungezwungener und wird durch die Interpunction der alten Ausgaben unterstützt.

A. IV. Sc. 1. Quarto und Folio lesen: We'll not commend what we intend to sell, wofür Tieck Warburton's

Emendation not sell nothwendig erachtet. Doch läßt sich die Lesart des Originals aus dem von Paris aufgestellten Gegensatz vertheidigen: Der Käufer sucht, um eine Waare billig zu bekommen, sie herabzusetzen, der Besitzer dagegen hütet sich wohl, dieselbe Waare zu preisen, damit der Käufer nicht dessen Absicht merke, sie loszuwerden, also um so angelegentlicher um sie feilsche.

A. IV. Sc. 2. Hideously, die Lesart der Folio, kann, obgleich Tieck nach ihr übersetzt, nur Druckfehler für tediously sein. Nicht daß die Nacht für Spitzbuben scheußlich ist, kann Troilus begreiflicher Weise beklagen, sondern daß sie für diese so lange dauert, während sie den Liebenden so schnell vergeht. Schon nach den Regeln der Grammatik könnte nur hideous, nicht aber hideously stehen.

A. V. Sc. 2. Nach der Weise, wie Tieck eine doppelte Uebersetzung der Stelle If there be rule in unity itself mitzutheilen für nöthig findet, und nach dieser Uebersetzung selbst sollte man glauben, daß die Folio und die Quarto zwei ganz verschiedene Texte enthalten, und doch besteht der ganze Unterschied, den Tieck so tiefsinnig auseinandersetzt, darin, daß die Quarto in der dritten Zeile itself, die Folio thyself lies't, und in dem folgenden Verse die Folio den Druckfehler by foul authority für das richtige bi-fold authority hat. — Den Druckfehler hatte offenbar die Quarto durch ihre Orthographie By-fould veranlaßt. Was sonst die beiden Uebersetzungen von einander unterscheidet, gehört lediglich der Tieck'schen Phantasie, nicht der Absicht unseres Dichters an.

A. V. Sc. 2. Tieck folgt, indem er diese schwierige Stelle unübersetzt läßt, der Quarto, die ebenfalls diese Verse, weil sie ihr unverständlich waren, ausließ. Die

Folio hat sie, gewiß nicht als einen spätern Zusatz des Dichters, sondern weil sie von jeher in der Handschrift standen. Die Herausgeber haben die Corruption immer in der Zeile For we would count give much to as violent thefts gesucht und bis auf Collier und Knight herab eine Masse von Emendationen vorgeschlagen, die in willkührlicher Auslassung und Umstellung einzelner Wörter sämmtlich sehr wenig glaublich sind. Uns scheint dieser Vers keiner Aenderung bedürftig und der vorhergehende den Fehler zu enthalten, so daß entweder as it is lawful zu lesen wäre, oder, was wahrscheinlicher ist, die Folio hinter lawful, das sie mit einem Semikolon abschließt, eine Zeile ausgelassen, wie die Quarto deren drei ausließ. Hector beruft sich auf den Schwur, den er den Göttern geleistet, zum Kampf zu gehen. Darauf erwidert Andromache: Schätze es nicht für fromm, (uns) zu kränken, indem du gerecht bist (d. h. indem du deinen Schwur hältst) wie es gesetzmäßig ist; oder es ist eben so gesetzmäßig — nun folgt eine Zeile, die ungefähr den Sinn enthalten haben muß: — die natürlichsten Begriffe umzukehren und verkehrt anzuwenden, denn, erklärt Andromache weiter diesen Satz, wir würden Freigebigsein auch gleich gewaltthätigem Diebstahle schätzen (For we would count give much too as violent thefts — too wird im Druck der Folio beständig mit to verwechselt und count muß hier dieselbe Bedeutung haben, wie zwei Zeilen vorher) und im Namen der Mildthätigkeit rauben. Noch besser und ohne daß man den Ausfall eines Verses anzunehmen brauchte, schlösse sich For we would u. s. w. an it is as lawful, wenn wir statt for, as lesen dürfen: Es ist ebenso gerecht, als ob wir u. s. w. Freilich ist es kaum glaublich, daß der Setzer das verständliche as mit for vertauscht haben sollte. Die Quarto gibt den Satz, den sie hinter holy abbricht, jedenfalls verstümmelt, was Tieck ganz unbeachtet läßt.

Die lustigen Weiber von Windsor.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 350—4.)

Die erste Ausgabe dieser Comödie stammt nicht, wie Tieck erklärt, aus dem Jahre 1619, sondern erschien schon 1602, nachdem das Lustspiel, wie auf dem Titelblatte angegeben wird, von der Shakspere'schen Schauspielergesellschaft verschiedene Male sowohl vor der Königin Elisabeth als auch anderswo aufgeführt war. Diese Ausgabe und deren Wiederabdruck von 1619 stellen sich auf den ersten Blick als unrechtmäßig und verstümmelt dar, dennoch ist der Unterschied zwischen dem Text derselben und dem der Folio zu groß, als daß er sich lediglich aus der unvollkommenen Weise der ersten Veröffentlichung erklären ließe. Vielmehr führt eine genauere Vergleichung beider auf die unzweifelhafte Thatsache, daß der Quarto von 1602 das Lustspiel, wie es der Dichter zuerst entwarf, hastig und flüchtig abgedruckt, zum Grunde liegt, während die Folio uns dasselbe, von Shakspere's Hand ganz umgearbeitet, die erste Skizze in allen Theilen ausgeführt, in authentischer Gestalt nach dem rechtmäßigen Bühnenmanuscripte bringt. Es wiederholt sich also bei den „lustigen Weiber von Windsor" derselbe Fall einer nachweislichen doppelten Bearbeitung desselben Dramas, dem wir bei „Hamlet" und „König Heinrich V." begegneten und der noch vollständiger und bedeutender bei „Romeo und Julie" hervortritt. Wie bei „Hamlet" und „König Heinrich V." scheint auch bei vorliegendem Lustspiel die Popularität, welche die neue Bearbeitung auf der Bühne fand, den Verleger zu der Spekulation veranlaßt zu haben, das Stück, dessen er in seiner vervollständigten Gestalt nicht habhaft werden konnte, in der früheren, vom Dichter und seiner Schauspielertruppe bereits verworfenen Skizze dem Publikum zur Befriedigung des neuangeregten Interesses für die „lustigen Weiber von Windsor" zu bieten. Danach zerfällt freilich Tieck's Vermuthung, daß die zweite Bearbeitung spätern

Ursprunges sei als 1603, wohin Malone sie setzt, in Nichts und ist, da er keine Gründe dafür anführt, ohne Weiteres abzuweisen. Noch viel unwahrscheinlicher setzt aber Tieck die erste Bearbeitung, die offenbar in der skizzenhaften Flüchtigkeit der Charakteristik und des Styls eine Jugendarbeit unseres Dichters ist, in die verhältnißmäßig reife Lebensperiode von 1599—1600. Knight hebt verschiedene Anspielungen in der ersten Skizze hervor, die zum Theil abweichen von der späteren Bearbeitung und jedenfalls vor 1596, vielleicht schon 1592 geschrieben sind. So spricht Falstaff (A. I. Sc. 3.) in der Skizze nur von *the* golden shores ganz unbestimmt, in der Umarbeitung, nachdem Sir Walter Raleigh 1596 von seiner Expedition nach Guiana zurückgekehrt und dieses Wunderland in Aller Mund gekommen war, von *those* golden shores in deutlichem Bezug auf a region in Guiana, was in der Skizze ganz fehlt. Ebenso fehlt in der Skizze die häufigere Erwähnung der Fairy Queen, eines Charakters, der durch Spencer's so benanntes Epos seit 1596 allgemein bekannt war und deshalb auch in der Bearbeitung unseres Lustspiels als solcher (A. V.) vorkam. Endlich bezieht Knight die Anspielung auf den Besuch eines deutschen Herzogs in Windsor auf die Reise, die ein Herzog von Würtemberg im Jahre 1592 dorthin machte — eine Anspielung, die nur als frische Reminiscenz vom Dichter wirksam erachtet werden konnte. Entscheidender als diese Beweise für ein früheres Dasein der Skizze der „lustigen Weiber" ist freilich die Beschaffenheit dieser Skizze selbst, von der sich schwer begreifen läßt, was darin Tieck „der späteren Ausführung vorziehen möchte." Da er in der Uebersetzung durchaus dieser und nirgends jener folgt, so wäre eine bestimmte Andeutung dieses rein theoretischen Vorzugs um so wünschenswerther gewesen.

A. I. Sc. 1. Nut-hook hat Steevens im Allgemeinen ganz richtig erklärt, wenn er sich auch über die spezielle

Bedeutung des Wortes irrt. Es ist ein veraltetes Schimpfwort für einen Polizeidiener. Als solches gebraucht es auch Doll Tear-sheet im zweiten Theil „König Heinrich IV.“ (A. V. Sc. 4.), und da Nym hier zu Slender sagt: „Wenn du deinen Polizeidienerhumor an mir auslassen willst, so rufe ich: Attrapirt!“ so liegt darin allerdings, wie Steevens erklärt: „Anschuldigung der Dieberei.“ Tieck's Uebersetzung: Nußknackerhumor gibt gar keinen Sinn, da es hier nicht auf Slender's Gestalt, sondern auf dessen Aussage ankommt. Die Lesart base humour kann übrigens nicht wegen Unverständlichkeit der rechten Lesart nuthook's humour adoptirt sein, wie Tieck vermuthet, denn sie findet sich gerade in der ältesten Quarto von 1602; die von 1630, die übrigens ein bloßer späterer Abdruck aus der Folio ohne alle Autorität ist, hat ganz richtig nuthook's humour.

A. I. Sc. 3. Der „Merry devil of Edmonton,“ ein Drama, das Tieck, weil man den Verfasser nicht kennt, unserm Dichter zuschreibt, hat unter seinen Personen einen Wirth, in dessen Charakteristik und Redeweise jeder Unbefangene die absichtlichste Copie des Wirthes in unserm Lustspiel und damit zugleich die Unmöglichkeit erkennen muß, daß Shakspere selbst sich auf diese bei ihm beispiellose Weise hätte nachahmen können. Es gehört ganz Tieck's Schwärmerei für alles Pseudoshakspere'sche dazu, um nur noch zu fragen, wer von den beiden Dichtern, der der „lustigen Weiber von Windsor“ oder der des „lustigen Teufels von Edmonton“ der Nachahmer war. Man darf den Leser getrost zur Beantwortung dieser überflüssigen Frage auf das Original des letztern Dramas in Dodsley's Sammlung (Bd. V.) oder auf die Uebersetzung in Tieck's Altenglischem Theater (Bd. II.) verweisen.

A. II. Sc. 1. Precisian, wie Tieck mit der Folio lies't, ist gewiß die rechte Lesart, nur nicht in dem von

Tieck aufgefaßten Sinne. Was einen precisian charakterisirt und was Ben Jonson schlechthin als precisianism bezeichnet, ist das äußerlich strenge und puritanische Benehmen; und so schreibt auch Falstaff: Die Liebe läßt sich wohl von der Vernunft ihren äußeren strengen Schein vorschreiben, um sich dahinter zu verstecken, aber als Rathgeberin ihrer Gefühle braucht sie die Vernunft nicht. Eine „verdammende Inquisition" paßt nicht in den Zusammenhang. — In derselben Scene findet Tieck mit den meisten Englischen Commentatoren eine Verhöhnung der Freigebigkeit, mit der Jacob I. den Ritterschlag ertheilte. Sollte der Ausdruck these Knights will hack dahin gedeutet werden, so müßte er freilich ein nach der Thronbesteigung Jacob's gemachter Zusatz sein. Daß Shakspere eine solche Anspielung, die den König aufs Aeußerste verletzen mußte, geflissentlich eingefügt haben sollte, wird um so unglaublicher, da dasselbe Lustspiel im November 1604 bei Hofe gespielt wurde. Wahrscheinlich hat hack hier gar nicht die in solcher Verbindung ungewöhnliche Bedeutung: Gemein werden, sondern die bei unserm Dichter häufige: Hauen, hacken. Frau Page sagt, daß die Ritter „hauen und hacken" und räth der Frau Ford, da sie diesen Pflichten sich schwerlich unterziehen kann, von der Ritterwürde ab. Dabei liegt der Nebensinn von hack, in der obengenannten Bedeutung auf Weiber angewandt, vielleicht als Wortspiel versteckt, wenn es sich überhaupt nachweisen läßt, daß das Wort damals diesen Sinn schon hatte. Ein Mißverständniß Tieck's ist es, daß Herr Ford zum Ritter gemacht werden soll. Der Ausdruck: Sir Alice Ford zeigt hinlänglich, daß nur von Frau Ford die Rede ist.

A. II. Sc. 1. Wenn die Bemerkung Tieck's, daß das Wort humour seit 1596 etwa Mode geworden sei und um 1600 sich „in Anarchie umhergetrieben habe," etwa nach Tieck'scher Weise ein Datum für die Abfassung der „lustigen Weiber" geben soll, so muß erwähnt werden, daß

ein scherzhaft vielseitiger Gebrauch dieses Wortes sich schon in Shakspere's frühesten Dramen findet, also schon vor der angegebenen Zeit Mode gewesen sein mußte. — Eine eben so vage Behauptung ist die, welche Tieck gleich nachher zu A. IV. Sc. 3. aufstellt, daß to come off vorübergehend damals: „daran sollen, daran glauben sollen" bedeutet habe. Come off heißt zu allen Zeiten: fortmachen, sich abfinden und synonym mit Letzterem, bezahlen. Es ist also in dem Ausdruck nichts, was den „lustigen Weibern von Windsor" speziell gerade zu dieser Zeit eigenthümlich gewesen sei, wie die Tieck'sche Geheimlehre von Shakspere'scher Phraseologie uns glauben machen möchte.

A. V. Sc. 5. Falstaff vergleicht sich mit einem Hirsch, der zerlegt und vertheilt wird. Unter den Seiten, die er für sich behalten will, versteht er natürlich nur die Seiten des Hirsches, nicht aber wie Tieck tiefsinnig erklärt, die Seiten „als den Sitz der Leber, Milz und Leidenschaften." Solche physiologische Gedankenverbindung liegt einem Falstaff ziemlich fern. — Schon Steevens glaubte, daß es des Dichters Absicht nicht gewesen sei, unter den Spukgestalten, welche Falstaff plagen, auch Frau Quickly und Pistol auftreten zu lassen, sondern daß man nur aus Mangel an Personen die Darsteller jener Rollen hier wieder verwandte. Was die Quickly betrifft, so wird sie schon in der ersten Quarto als Feenkönigin bezeichnet und auch in den späteren Quartos wie in der Folio werden ihr, und nicht der Anne Page, die Reden der Feenkönigin in den Mund gelegt. Wahrscheinlich war ihr die Rolle übergeben, damit Anne Page, der sie ursprünglich zugedacht war, nicht durch ihr Sprechen sich dem Doctor Cajus und seinem Nebenbuhler Slender verrathe. Es ist übrigens gar kein Grund vorhanden, warum nicht die in alle Intriguen eingeweihte Quickly sowohl wie der von Falstaff beleidigte Pistol an der Verschwörung gegen den Ritter und an dem Spuk hätten Theil nehmen sollen. Was sie vorzutragen

hatten, war ihnen einstudirt, und auf ihr eigentliches Wesen kam es dabei so wenig an, wie bei dem welschen Pfarrer Evans, der doch unzweifelhaft mitspielte. Die Rollenvertheilung der alten Ausgaben ließe sich von dieser Seite sehr wohl gegen Steevens und Tieck vertheidigen.

Das Wintermährchen.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 355—7.)

Wann das „Wintermährchen" geschrieben sei, ist durch eine schon von Malone aufgefundene und mitgetheilte Notiz weit sicherer und genauer bestimmt, als durch Tieck's nachträgliche Erklärung, daß es nach Sprache und Anlage zu den letzten Arbeiten des Dichters gehöre. Malone entdeckte, daß das vorliegende Schauspiel zuerst zur Aufführung von Sir George Buck autorisirt war, der als **Master of the Revels** dieses mit seiner Würde verbundene Amt eines Theatercensors seit dem October 1610 verwaltete. Da nun Doctor Simon Forman laut seines mehrerwähnten Tagebuchs das „Wintermährchen" am 15. Mai 1611 auf dem Globustheater darstellen sah, so muß es in dieser Zwischenzeit erschienen sein, und Collier's Vermuthung, daß die Frühlingsvorstellungen im Globus damit eröffnet seien, wird dadurch äußerst wahrscheinlich gemacht. Seiner Neuheit und Popularität wegen wurde es noch in demselben Jahre am 5. November bei Hofe aufgeführt. — Robert Green's Pandosto, eine Novelle, der unser Dichter in seinem Drama folgte, war so populär, daß sich vierzehn Auflagen dieses Volksbuches nachweisen lassen. Möglich ist es, sagt Tieck, daß Shakspere schon in seiner Jugend von der Beliebtheit des Romans angereizt, die Begebenheit früh auf das Theater brachte. Möglich allerdings, da wir aber davon nirgendwo die geringste Andeutung und in dem Schauspiel selbst keine Spur früherer Bearbeitung finden, so

paßte diese wohlfeile Tieck'sche Bemerkung mit gleichem Rechte zu jedem andern Werke unseres Dichters, und man begreift nicht, warum sie gerade hier steht, da Shakspere bekanntlich bei den meisten seiner Dramen beliebte Romane zu Grunde legte.

A. II. Sc. 1. Afar off bedeutet nie „in so fern," also auch nicht an dieser Stelle, wo die Tieck'sche Uebersetzung, ganz abgesehen vom Original, einen sehr matten Sinn gibt. Afar off heißt „weit weg" und afar off guilty „weit weg in der Schuld" oder „tiefschuldig." Wer für die Königin spricht, sagt Leontes, der ist schon weit in die Schuld gerathen, bloß dadurch, daß er spricht.

A. IV. Sc. 2. Da die englische Aussprache sheet und cheat hinlänglich unterscheidet und beide Wörter keineswegs, wie Tieck zu glauben scheint, verwechselt, so ist an ein vom Dichter beabsichtigtes Wortspiel gewiß nicht zu denken. Ein solches wäre auch um so ungeschickter angebracht, da drei Zeilen weiter das Wort cheat selbst vorkommt: my revenue is the silly cheat. Die Wiederholung desselben Wortes, einmal in und einmal außer der Beziehung auf einen Doppelsinn, ist der Natur des Shakspere'schen Wortspieles durchaus unangemessen.

A. IV. Sc. 3.

Violets dim,
But sweeter than the lids of Iuno' eyes
Or Cytherea's breath.

Tieck's Construction dieser Worte ist nicht nur, was er selbst bekennt, „etwas gezwungen," sondern geradezu unmöglich. Der Dichter setzt dim, nicht dimmer und verstattet nicht Iuno's eyes zum Behufe einer Comparation, die gar nicht im Texte steht, von lids zu trennen. Die

Stelle ist, wörtlich übersetzt, ganz verständlich: Die Veilchen sind zwar dunkel, unscheinbar, aber süßer, duftiger als Juno's Augenlieder oder Cytherea's Athem. Dim, von Augen gebraucht, heißt übrigens nur „matt, blöde" und wäre somit für die Augen der Juno ein schlechtes Compliment, wenn es nicht geradezu Unsinn wäre, zu sagen: Veilchen, die noch matter, unscheinbarer sind, als der Juno Augen.

A. V. Sc. 3. Until you see her die again übersetzt Tieck, angeblich nach der Sprache des gemeinen Lebens: wenn ihr nicht wollt, daß sie stirbt. Diese „Sprache des gemeinen Lebens" ist wenigstens nicht in England üblich, wo until immer „bis" bedeutet, also auch an dieser Stelle. Der König fährt erschrocken zurück, wenn die vermeintliche Statue seiner Gemahlin Leben gewinnt. Da ruft Pauline ihm zu: Weicht nicht von ihr, verlaßt sie nicht, bis ihr sie wieder sterben seht, denn alsdann — d. h. wenn ihr sie jetzt verlaßt — tödtet ihr sie zwiefach. Unbegreiflich ist es, warum Tieck diese einzig mögliche Erklärung verwirft und lieber für das alltägliche until eine Bedeutung fabricirt, die es gar nicht haben kann. Wahrscheinlich hat er, wie ihm das bisweilen im Englischen wiederfährt, eine Partikel mit der andern verwechselt und else gemeint, während im Text until steht. So wenig aber „die Sprache des gemeineren Lebens" im Deutschen die Begriffe „sonst" und „bis" beliebig vermengt, ebenso wenig thut dieselbe Sprache das im Englischen, und Tieck's Berufung darauf erscheint beinahe als eine kümmerliche Ausflucht zum Ersatz mangelnder Belegstellen.

Othello.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 357—364.)

„Eine der letzten Arbeiten des Dichters, doch läßt sich nicht genau bestimmen, in welchem Jahre dieses Schauspiel

ist geschrieben worden" sagt Tieck, und zu dem ersten Theil dieses Satzes fehlt nur, um ihn noch apodiktischer hinzustellen, der gewöhnliche Refrain, „wie jeder Kenner auf den ersten Blick an der Sprache u. s. w. sieht." „Othello" ist aber weder eine der letzten Arbeiten des Dichters, noch ist es so schwer, ziemlich genau das Jahr zu bestimmen, in dem er geschrieben worden. Als die Königin Elisabeth im August 1602 drei Tage bei ihrem Großsiegelbewahrer Sir Thomas Egerton auf dessen Landsitz Harefield zubrachte, wurde sie unter Anderm auch mit theatralischen Vorstellungen unterhalten, und Shakspere's Schauspielergesellschaft erhielt, wie wir aus den nachgelassenen Rechnungen sehen, für die Aufführung des „Othello" zehn Pfund Sterling. Collier, dem wir die Auffindung dieser Notiz in den Papieren der Egerton'schen Familie verdanken, schließt mit großer Wahrscheinlichkeit daraus, daß „Othello" damals wegen seiner Neuheit und Beliebtheit gewählt wurde. Das Globustheater mochte ihn kurz vorher, im Frühling oder Sommer 1602, zuerst gegeben haben.

A. I. Sc. 1.

A fellow, almost damn'd in a fair wife.

Wenn man zwischen den verschiedenen Erklärungen und Verbesserungen der Englischen Herausgeber zu dieser schwierigen Stelle allenfalls schwanken kann, so ist Tieck's paradoxe Deutung gewiß, als dem Wortlaut, dem Geiste des Dichters, wie dem Zusammenhang gleich widerstrebend, von vornherein von der Hand zu weisen. Wir finden im ganzen Verlaufe des Dramas, wo Jago den Cassio gegen Jeden und in jeder Weise verleumdet, auch nicht die leiseste Wiederholung einer Beschuldigung, wie Tieck sie hier in Jago's Reden entdeckt hat; und doch wäre Jago, welcher in späteren Gesprächen mit Roderigo den Cassio als den glücklichen Liebhaber Desdemonens darstellt, nicht der Mann, einen so infamirenden Vorwurf, wie diesen, nur einmal und noch dazu so versteckt anzudeuten, daß bei

allen Grübeleien, welche die Stelle von jeher veranlaßt hat, auch nicht ein einziger Erklärer auf Tieck's Interpretation derselben gerathen ist. In dieser ersten Unterredung mit Roderigo tritt Jago aber auch nicht als moralischer Eiferer auf, der den Cassio seiner Laster wegen zu Othello's Adjudanten ungeeignet findet, sondern als erprobter praktischer Kriegsmann dem militärischen Theoretiker Cassio gegenüber, der nicht im Felde, sondern in der Häuslichkeit sein ganzes Glück und seinen Wirkungskreis sucht. So nennt Jago, der seekundige Venetianer Cassio einen Florentiner, der also vermöge seiner Herkunft schon aus einer unkriegerischen, handeltreibenden Binnenstadt nichts vom Seewesen versteht; ferner nennt er ihn einen Gesellen, der — in Jago's cynischer Weise ausgedrückt — fast schon verdammt, d. h. fast schon verheirathet ist mit einem schönen Weibe, der also auch deshalb zu der ihm übertragenen militärischen Würde nicht paßt. Diesen Sinn geben schon Steevens und Malone dieser Stelle und auch die neuesten Herausgeber Collier und Knight beziehen sich mit ihnen auf das Gerücht, welches Jago auch später geflissentlich, um Cassio zu schaden, verbreitet, daß letzterer die Bianca zu heirathen im Begriffe stehe. Cassio ist also in Jago's Weise, der es öfter bitter beklagt, selbst verheirathet zu sein, zwar noch nicht völlig verdammt, in so fern er noch nicht verheirathet ist, aber doch beinahe (almost damn'd), in so fern er sich mit Bianca bald vermählt. Die Präposition in steht dann nicht, wie Tieck erklärt, für into, sondern für sich selbst: in einem schönen Weibe, d. h. Eheweibe, denn nur diese spezielle Bedeutung hat wife, und schon dieserhalb ist die Tieck'sche Erklärung ganz unstatthaft. Es kommt noch dazu, daß Tieck den Jago für einen Florentiner, den Cassio für einen Veronesen hält, daß also Jago, indem er den Cassio fälschlich zum Florentiner macht, um ihn bloß durch dieses Beiwort eines unnatürlichen Lasters zu beschuldigen, seine Landsleute und sich selbst mit einbegriffen, als desselben Makels theilhaft darstellt und schmäht.

A. I. Sc. 1. Die Folioausgabe des „Othello" von 1623 enthält im Ganzen 163 Zeilen mehr, als die Quartausgabe, die ein Jahr früher erschien. Doch ist es sehr unkritisch, mit Tieck ohne Weiteres was die Folio mehr als die Quarto hat, für spätere Zusätze des Dichters zu halten und diese gar zu den letzten Versen zu rechnen, die der Dichter schrieb. Bei vielen dieser Zuthaten läßt es sich aus ihrem Inhalt und Zusammenhang mit dem Uebrigen und aus der Analogie anderer Shakspere'scher Dramen, die wir in Quarto- und Folioausgaben zugleich besitzen, ziemlich gewiß abnehmen, daß nicht der Dichter sie später hinzufügte, sondern sie ursprünglich schrieb, aber im Bühnenmanuscript für die Abkürzung der Aufführung strich. Das war unter Anderm offenbar mit den 17 in der Quarto fehlenden Versen dieser Scene der Fall. Die Quarto druckte das Stück, wie es die Schauspieler gaben, die Folio, wie es der Dichter schrieb. Ebenso ist in der dritten Scene die nähere Auseinandersetzung der Gründe, weshalb die Türken eher gegen Cyprus als gegen Rhodus eine Expedition unternehmen möchten, gewiß nicht, wie Tieck vermuthet, ein späterer Zusatz des Dichters, sondern im Bühnenmanuscript Behufs der Darstellung gestrichen, weil darin nichts Neues gesagt und der rasche Gang der dramatischen Handlung nur aufgehalten wurde.

A. I. Sc. 3. Tieck hat ganz richtig gesehen, daß die Lesart aller alten Ausgaben defunct „abgestorben, erloschen" beibehalten werden kann. Seine Uebersetzung und Erklärung weicht aber nichts desto weniger von der Construction des Originaltextes bedeutend ab, indem er defunct mit affects verbindet und also auch, obgleich er das nicht ausdrücklich sagt, in me statt in my lesen muß. Ganz im Widerspruch damit construirt er aber weiter in *my* proper satisfaction, und behauptet, satisfaction bedeute hier Eigennutz! Mit solchem Wirrwarr von Interpretation läßt sich keine schwierige, vielangefochtene Lesart gegen

die Emendationsversuche der Herausgeber vertheidigen. Eine möglichst genaue Uebersetzung reicht noch am Besten dazu aus. Othello bittet, daß Desdemona ihn begleiten dürfe, „nicht, fährt er fort, um hitzig (with heat) den jugendlichen Leidenschaften (the young affects) in meiner abgestorbenen und eigenen Befriedigung (in my defunct and proper satisfaction) nachzugeben (comply).“ Der Gegensatz liegt zwischen den young affects, den Leidenschaften, die der Jugend angemessen sind, und zwischen ihm selber, der für seine Person (proper) als ein älterer Mann diese Befriedigung schon hinter sich hat (defunct satisfaction). Das eigenthümlich Shakspere'sche an der Construction ist die Verbindung defunct and proper. Stände umgekehrt proper and defunct, so würde, wie Collier mit Recht bemerkt, die Stelle den Commentatoren weniger Noth verursacht haben.

A. II. Sc. 1. Wenn Tieck einmal ausnahmsweise zu Gunsten der Quartausgaben von der Folio abweicht, so trifft er es nicht selten eben so unglücklich, als wenn er ihr blindlings folgt. So an dieser Stelle, wo die Folio und die von ihr unabhängige Quarto von 1630 ganz richtig heaven lesen. Zwischen Himmel und Meer, die den Gesichtskreis des an der Küste Stehenden beschränken, läßt sich kein Segel erblicken. Der Sinn dieser Lesart ist eben so klar, wie der Unsinn des von Tieck patronisirten Druckfehlers der ersten Quarto: haven. Der Hafen auf Cyprus stößt unmittelbar ans Meer; zwischen dem Hafen und dem Meer kann also auch kein Zwischenraum sein, auf dem sich ein Segel entdecken ließe. — In derselben Scene findet Tieck ferner den Beweis, daß Cassio aus Verona stamme. Aber weder die Folio noch die beiden Quartos lesen, wie Tieck und die meisten Ausgaben: A Veronese, Michael Cassio, sondern die Folio A Verennessa mit einem Punkt dahinter, die Quartos A Veronessa mit einem Comma. Alle drei stimmen darin überein, daß sie

mit der weiblichen Endung a das Epitheton nicht auf den nachhergenannten Cassio, sondern auf das vorhergehende **the ship**, das bekanntlich im Englischen weiblichen Geschlechts ist, beziehen. Die Herausgeber, welche **Veronese** lesen und das Wort auf Cassio deuten, ohne zu bedenken, daß Shakspere dasselbe dreisylbig ausgesprochen, mithin den Vers anders gestaltet haben würde, wissen gegen das „Veroneser Schiff" nichts Anderes einzuwenden, als daß Verona eine Landstadt sei, worauf denn andre Herausgeber diese Anomalie dadurch erklären, daß Verona als tributpflichtig ein Schiff zu dem Zuge habe liefern müssen. Eins ist so überflüssig wie das Andre, wenn wir bedenken, wie wenig Shakspere sich an solche geographische und statistische Verhältnisse bindet. Genug, das Schiff, auf dem Cassio kommt, ist, wie aus den alten Ausgaben deutlich hervorgeht, ein Veroneser. Cassio aber bleibt, wie Jago ihn zu Anfang nennt, ein Florentiner und wenn er im dritten Akte auf Jago's Diensterbietungen erwidert: **I humbly thank you for't: I never knew a Florentine more kind and honest**, so will er damit sagen, daß er selbst unter seinen Landsleuten, den Florentinern, keine größere Freundlichkeit und Redlichkeit angetroffen, als bei Jago, dem Venetianer. Daß letzterer wirklich aus Venedig stammt, geht aus mehreren Stellen des Dramas hervor. So sagt er von Desdemona als seiner Landsmännin: **I know our country disposition well**, und den Venetianer Roderigo nennt er **my countryman**. So viel zur Berichtigung der irrigen Behauptungen, welche Tieck nach dem Vorgange Englischer Commentatoren bei dieser Gelegenheit über die Herkunft Cassio's und Jago's aufstellt.

A. **II.** Sc. 1. Was Tieck durch „die Dichtung selbst ermattet" wiedergibt, heißt im Original der Folio: **Doth tyre the ingeniuer.** Letzteres ist ein Wort, das sich sonst nicht findet, wenn sich auch **ingener** und **ingineer** in der Bedeutung Erfinder nachweisen läßt. Die Lesart der Quartos

doth bear all excellency sieht nicht aus, als sei sie die frühere des Dichters, sondern als sei sie für die Bühne der größern Verständlichkeit wegen der andern Lesart substituirt und so auch in die Quartos übergegangen.

A. II. Sc. 3. Der Gegensatz zwischen fruits und other things ist viel allgemeiner, als Tieck ihn faßt. Unter den erstern, die bereits zur Blüthe gekommen sind, also auch zu rechter Zeit reifen werden, versteht Jago, indem er den Roderigo zur Geduld vertröstet, den jetzigen Stand der Angelegenheiten desselben mit Cassio. Other things ist alles Uebrige, was dahin nicht gehört und den Roderigo also nicht angeht. Dergleichen, sagt Jago, mag allerdings an der Sonne gedeihen, aber du siehst deine Früchte doch zuerst reifen. Against the sun heißt immer: der Sonne zugekehrt, an der Sonne, und bedeutet nie im Englischen „ohne Sonne," so wenig wie other things „schlechtes Unkraut" ist.

A. III. Sc. 3. Jago nennt die Eifersucht, vor der er Othello warnt: It is the green-ey'd monster which doth mock the meat it feeds on. Die Herausgeber haben an mock, der Lesart der alten Ausgaben, großen Anstoß genommen und make an die Stelle gesetzt: Die Eifersucht, das Ungeheuer, schafft sich selbst seine Nahrung. Wäre eine Emendation erforderlich, so läge diese gewiß am Nächsten. Doch ist mock verständlich genug. Die Eifersucht treibt ihr Spiel, macht sich muthwillig zu schaffen mit der Speise, von der sie lebt. In diesem Sinn kommt to mock sehr häufig bei Shakspere vor. Ganz verunglückt ist Tieck's Conjectur muck. Dieses Wort kommt bei unserm Dichter nie als Verbum und nur einmal als Substantiv vor, und wird dort muck, nicht mock geschrieben, wie es denn in der Aussprache auch keineswegs eins mit mock ist und die Vermuthung, daß „die unbestimmte Orthographie

jener Tage es oft so geschrieben," sich auf nichts gründet. Jedenfalls bedeutet auch das Substantiv muck nur Dünger, das Verbum to muck düngen, was doch nicht, wie Tieck ohne Weiteres annimmt, synonym mit „besudeln" ist. Die Eifersucht wäre also, nach Tieck's Lesart, ein grünäugiges Ungeheuer, welches die Speise düngt, von der es zehrt. Die Uebersetzung genügt, um zu zeigen, daß „auf diese Weise dieser Stelle nicht am Besten aufgeholfen wird." — In derselben Scene versteht Tieck den Ausdruck close as oak nicht und findet den von der Blendung der Falken gebrauchten und bei Shakspere oft vorkommenden Kunstausdruck to seel unpassend. Und doch ist das Eine so klar wie das Andre. Desdemona, sagt Othello, wußte ihren Vater so zu blenden, seine Augen so dicht, wie Eichenholz, die dichteste, also auch am wenigsten durchsichtige Holzart, zu verschließen.

A. IV. Sc. 2. Beide Quartos lesen slow unmoving finger, was sich als Gedankenklimax rechtfertigen läßt und jedenfalls besser ist als die ganz auffallende Zusammenstellung in der Lesart der Folio slow *and* moving. Das Bild braucht nicht, wie Tieck den Englischen Commentatoren nachspricht, von einer Uhr hergenommen zu sein, sondern ist, auch allgemein aufgefaßt, verständlich. Othello klagt, er werde dastehn, wie ein Bild hingestellt für die höhnische Mitwelt, damit diese mit langsamem, mit unbewegtem Finger nach ihm zeige. Time wird häufig bei unserm Dichter für die Gegenwart, die Mitlebenden gebraucht; of scorn hieße dann voll Hohn.

A. IV. Sc. 2. Die Zusätze, welche die Folio vor der Quarto von 1622 in dieser Scene und in den folgenden voraus hat, unterscheiden sich in ihrem Inhalt und in ihrem Verhältnisse zu dem übrigen Zusammenhange bedeutend von den Zusätzen in den ersten Acten; und bei ihnen

mag Tieck vollkommen Recht haben, wenn er hier in der Quarto nicht eine Auslassung, wohl aber in der Folio eine Vermehrung von der Hand des Dichters annimmt. Nur ist das wieder eine ganz unbegründete Voraussetzung Tieck's, daß Shakspere „solche Verse erst hinzugefügt, als das Glück seines Schauspiels längst entschieden war." Es liegt auch nicht die geringste Notiz vor, aus der sich auf die Zeit, wann Shakspere diese Stellen hinzugefügt, ein Schluß machen ließe.

A. V. Sc. 2. In Othello's Rede bei Gratiano's Rückkehr ist von Tieck Einiges falsch erklärt worden. Weapon'd heißt nur bewaffnet, nicht „ausgerüstet, von einem Schiffe gebraucht." Das Bild eines Schiffes folgt erst weiterhin. Butt ist einfach Ziel, nicht „die Seemarke, wie weit die Schiffe sich dem Lande nähern dürfen," und utmost sail bezieht sich auf dasjenige Schiff der Flotte, das am weitesten voraus ist und das hier endlich seine Bake gefunden hat. Othello erinnert an die Zeit, da er Anführer der Venetianischen Flotte war. Wie aber utmost sail „ein Schiff bedeuten kann, was schon seit Letztes gethan hat," weiß vermuthlich Tieck nur allein.

König Lear.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w.
Neunter Theil. Seite 364—373.)

„König Lear" ist, wie Tieck „mit ziemlicher Gewißheit angeben zu können" glaubt, 1605 gedichtet. Wahrscheinlich gründet sich diese Gewißheit auf Malone's Vermuthung, daß eine neue Auflage eines ältern Dramas von „König Leir und seinen drei Töchtern" im Jahre 1605 durch das neue Glück veranlaßt worden sei, welches der Shakspere'sche „König Lear" damals auf dem Globustheater gemacht. Tieck führt indeß diesen Grund nicht an, wie er

überhaupt in seinen Anmerkungen merkwürdiger Weise den älteren „König Leir" ganz mit Stillschweigen übergeht, während er im „Alt-Englischen Theater" dieses Drama übersetzt und als „Resultat einer langen und oft wiederholten Prüfung" die Shakspere'sche Autorschaft als unzweifelhaft hinstellt. Dieses Schauspiel, von dem er damals nicht nur wußte, daß unser Dichter es geschrieben, sondern sogar wann, nämlich zwischen „Locrine" und dem ältern „König Johann," ignorirt unser deutscher Kritiker jetzt auf eine bedenkliche Art. Sollte er es übers Herz bringen können, dem Dichter ein Drama, das er ihm einmal so entschieden zuerkannt, in welchem er so durchaus Shakspere's „Sprache, Angewöhnungen, Wendungen und Redefiguren" gefunden, nunmehr stillschweigend wieder wegzunehmen? Sollten die Engländer, welche nur deshalb das Shakspere'sche Gepräge des ältern „König Leir" hartnäckig verkennen, weil sie „den Shakspere niemals im Zusammenhang und ohne Vorurtheil gelesen haben," (S. Vorr. . Alt-Engl. Theater. Zweiter Band.) Recht behalten, wenn sie den „König Leir" nicht für Shakspere'sch gelten lassen wollen?

Wir müssen die Beantwortung dieser Fragen unserm deutschen Kritiker überlassen und gehen zu näherer chronologischen Feststellung des Shakspere'schen Schauspiels über. Erweis't sich das Jahr 1605 auch als ein von Malone und Tieck nur vermuthetes Datum, so läßt sich doch die Entstehungszeit des „König Lear" ziemlich genau bestimmen. Im Jahre 1603 erschien Harsnett's Declaration of egregious Popish impostures, ein Buch, welches Shakspere bei der charakteristischen Schilderung von Edgar's verstelltem Wahnsinn benutzt haben muß. Am 26. December 1606 wurde „König Lear" bei Hofe im Palaste zu Whitehall von Shakspere's Schauspielergesellschaft aufgeführt. Letztere Notiz findet sich ausdrücklich bei der Einzeichnung des Dramas in die Buchhändlerregister im November 1607 bemerkt. Da der Verleger, welcher diese Einzeichnung anordnete, denselben Umstand mit gleicher

Ausführlichkeit auf dem Titelblatte der drei im Jahr 1608 rasch aufeinanderfolgenden Quartausgaben des „König Lear“ geflissentlich hervorhob, so vermuthet Knight, das zum Druck benutzte Manuscript sei das für die Vorstellung bei Hofe gebrauchte gewesen, das sich der Verleger auf eine oder die andere Weise verschafft habe. Jedenfalls sind die drei Quartausgaben von 1608 — Tieck spricht mit Unrecht nur von einer Quartausgabe — ohne Bewilligung des Dichters und seiner Schauspielergesellschaft, also unrechtmäßig gedruckt, und gerichtlichen Maßregeln oder einer freundschaftlichen Uebereinkunft mit dem Verleger ist es zuzuschreiben, daß außer den drei erwähnten Ausgaben in einem und demselben Jahre keine weiteren Auflagen von diesem populären Schauspiel bis zur Erscheinung der Folio 1623 veranstaltet wurden. Das Verhältniß des Textes, wie ihn diese Gesammtausgabe enthält, zu dem Text der Quartos, weicht im „Lear“ in mancher Beziehung von dem sonstigen Verhältniß der Quartos, zur Folio ab und muß um so mehr ins rechte Licht gesetzt werden, als Tieck in einer Note zu A. IV. Sc. 3. die Sache ziemlich falsch dargestellt und an diese verkehrte Auffassung die irrigsten Hypothesen geknüpft hat. Er sagt: „Wie bei den andern Werken die Folioausgabe von 1623 der beste Leiter ist, so hat diese Ausgabe den Lear auf sehr merkwürdige Weise vorzüglich durch Auslassungen, vernachlässigt.“ Diesen Vorwurf, insofern er überhaupt etwas Anderes, als einzig und allein die Auslassungen betrifft, widerlegt Tieck praktisch schon dadurch, daß er durchgängig nach dem „vernachlässigten“ Text der Folio, nicht nach dem der Quartos übersetzt. Ein entgegengesetztes Verfahren wäre bei ihm, dem eifrigen Advokaten der Autorität ersterer Ausgabe, in diesem Falle auch um so wunderlicher gewesen, als fast sämmtlichen Englischen Herausgebern, sonst blinden Anhängern der Quartos, bei der Constituirung des Textes von „König Lear“ die Vorzüglichkeit der Lesarten der Folio so überzeugend eingeleuchtet hat, daß sie immer diese statt jener gewählt haben. In der That war es

unmöglich, wenn irgendwo, beim „König Lear" in den zahllosen Varianten der Folio des Dichters eigne Hand zu verkennen, die mit künstlerischer Sorgfalt an dem vollendeten Werke bis in das feinste Detail feilt und bessert. Dieser feilenden Hand des Dichters müssen wir denn auch consequenter Weise die Auslassungen zuschreiben, worin nach Tieck's Ansicht „die Folio den Lear auf sehr merkwürdige Weise vernachlässigt hat." Während die Gesammtausgabe von 1623, deren Editoren, Shakspere's Freunde Heming und Condell sich rühmen, die bisher verstümmelt erschienenen Dramen ganz und vollständig herauszugeben, beim „König Lear" 50—60 Zeilen enthält, die in den Quartos fehlen, läßt sie ungefähr 225 Zeilen aus, die in den Quartos stehen. Eine nähere Prüfung dieser gestrichenen Stellen ergibt, daß sie entweder sämmtlich ausführende Schilderungen enthalten, oder doch in den dramatischen Gang der Handlung, in die Entwicklung der Charaktere nicht eingreifen. Knight schließt daraus und der Shaksperekritiker im Edinburgh Review stimmt dieser Ansicht bei, daß der Dichter selbst diese Abkürzungen vornahm, um das übermäßig lange Schauspiel den Anforderungen der Darstellung besser anzupassen. Nach diesen von Shakspere selbst in tausend Einzelnheiten verbesserten, bedeutend abgekürzten und, freilich in geringerem Maße, vermehrten Manuscript wurde der „König Lear" in der Folio abgedruckt, während der Verleger der Quarto für seine Ausgabe sich in den Besitz des Textes gesetzt hatte, wie ihn Shakspere ursprünglich schrieb und auf dem Globustheater und in Whitehall vortragen ließ, bis ihm die erwähnten Aenderungen, theils aus praktischer Rücksicht, theils in ästhetischem Interesse thunlich und zweckmäßig erschienen. So erklärt sich am Einfachsten und Natürlichsten der Unterschied zwischen den alten Ausgaben, ohne daß man zu den Hypothesen zu greifen braucht, von denen Tieck uns eine ganze Auswahl, eine noch seltsamer als die andere darbietet. Da sollen die Herausgeber der Folio, die literarischen Erben und rechtmäßigen Eigenthümer

sämmtlicher Shakspere'scher Dramen, sich mit dem unrechtmäßigen Verleger der Quartausgabe des „König Lear“ nicht haben einigen können und deshalb sich mit dem Theaterbuche begnügt haben, als ob sie nicht ohne Weiteres, wäre ihnen daran gelegen gewesen, den „König Lear“ in der vom Dichter nicht umgearbeiteten Gestalt ihrer Sammlung einzuverleiben, das erste beste Exemplar der Quartausgaben hätten abdrucken lassen können! Es ist aber sehr begreiflich, daß sie sich auf das Urtheil ihres verstorbenen Freundes, des Verfassers, verließen und das Werk so abdrucken ließen, wie sie es handschriftlich von ihm besaßen, ohne auf die Zusätze der Quartos den Werth zu legen, den die Nachwelt, die keine Zeile unseres Dichters missen will, mit Recht darauf legt. — Ferner können, wie Tieck meint, Rücksichten auf die Theatercensur die Auslassungen der Folio verursacht haben. Man begreift nur nicht, wie diese Rücksichten sich einzig und allein im „König Lear“ und auch da in ganz unverfänglichen Stellen haben geltend machen können. Eine Theatercensur zeigt sich sonst in der Folio nur, insofern darin dem Mißbrauch des Namens Gottes durch Umschreibungen oder Auslassungen gesteuert ist; von einer andern Theatercensur ist keine Spur zu finden, und Tieck möchte daraus so wenig wie aus der „Dunkelheit mancher Anspielungen“ auch nur eine einzige Auslassung in dem „Lear“ der Folio wahrscheinlich machen. Die Stellen, die die Quarto mehr hat, sind selbst jetzt nicht unverständlich, geschweige denn zu der Zeit, da die Folio gedruckt wurde. Die letzte Tieck'sche Hypothese, die für das Fehlen der dritten Scene des vierten Actes in der Folio in Bereitschaft gehalten wird, ist die lächerlichste von Allen. Der Dichter soll die Scene weggelassen haben, weil es an einem Jüngling fehlte, der die Rolle des Ritters würdig spielen konnte. Tieck nimmt nämlich an, der Anfänger, dem Shakspere diese Rolle einstudirt, habe sich später zu einem guten Schauspieler herangebildet, und ein Ersatz für ihn sei noch nicht wieder da gewesen; da habe sich der Dichter denn

nur durch Streichen dieser Scene zu helfen gewußt. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß das Alles Tieck'sche Phantasien sind. Es ist gar nicht einzusehen, warum die Rolle des Ritters, die, wie Tieck selbst gleich darauf sagt, einen Meister in der Kunst verlangt, von einem Anfänger, einem Jüngling gespielt sein soll und warum, gesetzten Falls, es an solchen Anfängern gefehlt haben muß, da doch gerade, wie man denkt, die Anfänger am Leichtesten zu ersetzen und zu beschaffen sind. In der Rolle liegt nichts, was durchaus einen Jüngling erforderte, und da auf dem damaligen Theater nichts gewöhnlicher war, als eine Menge Nebenpersonen von einem einzigen Schauspieler darstellen zu lassen, so kann die Besetzung dieser kleinen Rolle zu keiner Zeit dem Dichter Schwierigkeiten gemacht haben. Außerdem tritt derselbe Ritter in der sechsten Scene des vierten Actes wieder auf, und da diese Scene in der Folio nicht gestrichen ist, widerlegt sich zugleich Tieck's Hypothese, wenn sie überhaupt einer Widerlegung bedurfte. Er scheint aber selbst nicht viel darauf zu geben, denn gleich nachher wird die Weglassung der erwähnten Scene daraus erklärt, daß sie eine gewisse Verwirrung in die Tragödie bringe. Aber auch diese Verwirrung ist erst von Tieck hineingebracht. Der Umstand, daß der König von Frankreich in sein Land zurückgekehrt sei, mußte erwähnt werden, damit die Zuschauer nach ihm, als nach Cordelia's Begleiter, nicht vergeblich aussahen, während doch der Dichter für die Katastrophe, die er dem Drama zudachte, die Anwesenheit des Königs nicht gebrauchen konnte. Die beiläufige Nennung des Marschall Lafer könnte allenfalls einem Englischen Kritiker der alten Schule Anstoß geben, sollte aber unserm deutschen Kritiker, der sich über solche Anachronismen bei Shakspere sonst leicht hinwegsetzt und es bitter rügt, wenn Andere das nicht thun, doch nicht auffallend sein. Was Kent in der Zwischenscene über „Lear" sagt, ist ferner durchaus folgerecht. Das französische Lager ist in der Nähe von Dover, den König Lear verließ Kent in der Stadt selbst

in augenblicklichem, vorübergehendem Bewußtsein seiner Lage und vor dem Wiedersehen seiner gekränkten Tochter sich scheuend. Kent spricht von diesem Zustande nur wie von einem lichten Intervall und so hat es nichts Auffallendes, daß gleich darauf Lear in seinen Wahnsinn zurückfällt und wahnsinnig in der Umgegend Dover's umherschweift, wo ihn dann die Freunde seiner Tochter finden. Tieck's Frage, wie die Umgebung des Königs in der Stadt so unachtsam sein konnte, ihn entrinnen zu lassen, ist müssig und, soweit sich Shakspere überhaupt auf die Beantwortung solcher Fragen einläßt, schon aus dem Obigen erledigt. — Das Resultat dieser Erörterungen ist denn, daß der Dichter die dritte Scene des vierten Actes aus keinem der von Tieck vermutheten Gründe, sondern wie so manche andere Stelle des „Lear" in der Folio nur deshalb strich, weil sie nicht unerläßlich nothwendig war und die Aufführung zu sehr in die Länge zog.

A. I. Sc. 1. Die Folio lies't miseries of Hecate, die Quartos mistresse; aus beiden Lesarten ergibt sich die einzig mögliche mysteries, im Manuscript wahrscheinlich misteries geschrieben. Tieck hält den Druckfehler fest, als ob im Englischen miseries of Hecate im activen Sinn „Elend, das die Hecate bereitet" und nicht bloß „Elend der Hecate" bedeuten könne. Die Mysterien der Hecate bilden eine Shakspere und seinen Zeitgenossen sehr geläufige Vorstellung. — In derselben Scene gegen das Ende hält Regan der Cordelia vor, daß sie verdienter Maßen ohne Mitgift ausgehe. The want that you have wanted kann also, wie der Zusammenhang ergibt, nicht Mangel an Liebe heißen, die auch der Cordelia gefehlt habe. Da das Wort „Liebe" nicht ausgedrückt wird, so kann sich das relative that auch nicht, wie Tieck höchst ungenau construirt, auf ein solches Wort beziehen, sondern lediglich auf want, das in poetisch prägnanter Redefigur mit demselben Verbum verbunden wird. In der Prosa

dürfte man freilich nicht sagen: I want a want, ich leide einen Mangel.

A. I. Sc. 2. I would unstate myself to be in a due resolution übersetzt Tieck nach Johnson's Erklärung: Ich könnte nicht Vater sein u. s. w. und fügt hinzu: „Es kann nicht heißen: Ich möchte mein Vermögen opfern, um das Richtige zu wissen, so fest auch Malone das behauptet.“ Ueber das, was bei Shakspere dem Wortlaute nach so heißen kann oder nicht, steht, wie jeder mit der Shakspere'schen Literatur Vertraute hinlänglich weiß, dem vielbelesenen Malone ein weit competenteres Urtheil zu, als dem oberflächlichen Johnson, der nur die Sprache seiner Zeit verstand, und, wie in manchen Fällen hätte auch in diesem Tieck wohl daran gethan, Malone's Autorität in der Verbalkritik nicht so kurz abzufertigen. Nach Johnson's und Tieck's Interpretationen müßte, was Ersterer übersah und Letzterer vielleicht nicht weiß, I should statt I would im Texte stehen. Collier und Dyce, die besten Kenner des Shakspere'schen Idioms, erklären die Stelle wie Malone, nur daß unstate Rang und Vermögen zugleich opfern heißt, wie das Wort state Beides bedeutet. Die Stelle muß also, trotz Tieck's apodiktischem Widerspruch, nicht nur so heißen können, sondern wirklich so heißen.

A. II. Sc. 1. Party hat hier, wie überall sonst, die gewöhnliche Bedeutung Partei. Edmund kehrt nur die Frage, die er ebenvorher that: Have you not spoken 'gainst the duke of Cornwall um und fragt: oder hast du nichts auf Seiten des Herzogs von Cornwall gegen den Herzog von Albany gesagt? Er setzt voraus, daß Edgar schlechterdings auf einer von beiden Seiten — upon either's party, wie man im Englischen sagt — stehen, sprechen und handeln müsse. Tieck's Erklärung ist unenglisch.

A. III. Sc. 4. Serving-man kommt bei Shakspere außer an dieser Stelle noch an sechs andern vor und bedeutet überall nur „Diener," ebenso auch hier. Edgar schildert sich als den Diener einer Dame; in welchem Verhältniß er zu ihr gestanden, geht aus dem Verfolg hervor, und Tieck anticipirt, was erst nachher kommt, wenn er serving-man und noch dazu ganz schief: Ein Verliebter übersetzt.

A. IV. Sc. 3.

You have seen
Sunshine and rain at once: her smiles and tears
Were like a better way.

Tieck nimmt die Lesart einiger Herausgeber day für way an, während andere dafür May lesen. Indeß paßt das Beiwort better so wenig zu day oder May, wie diese Wörter zu einer Vergleichung mit Regen und Sonnenschein. Der Irrthum rührt daher, daß man zu like ein Object haben zu müssen glaubte, wo denn way freilich sich nicht wohl einfügt. Wörtlich übersetzt vergleicht der Ritter Cordelia's Lächeln und Weinen mit Regen und Sonnenschein zu gleicher Zeit, nur daß Ersteres schöner gewesen: Ihr saht Sonnenschein und Regen zugleich; Cordelia's Lächeln und Thränen waren (dem) ähnlich auf eine bessere Weise. Die Auslassung des Objects bei like konnte sich der Dichter, da dasselbe so nahe vorherging, leicht verstatten.

A. IV. Sc. 6. Der leitende Gedanke, der durch Lear's wahnsinnige Reden in dieser ganzen Scene geht, ist der, an der Spitze seines Heeres das erlittene Unrecht zu rächen. Darauf kommt er in der verschiedensten Weise immer zurück, indem die vorzunehmenden Rüstungen ihm beständig vorschweben. So denkt er an die Bogenschützen, an seinen eignen Panzerhandschuh, an die Hellebarden, an die Herausforderung zur Schlacht, an die Pferde, deren

Hufe er mit Filz überziehen will, um seine Schwiegersöhne zu überrumpeln, endlich an das Lösegeld, mit dem er sich aus der Kriegsgefangenschaft loskaufen will, wie gleich anfangs an das Handgeld, Soldaten für seinen Dienst anzuwerben. Dazu paßt denn auch nur die Lesart der Folio: No, they cannot touch me for coining. I am the king himself: Sie können mir wegen des Münzschlagens nichts anhaben; ich bin der König selbst und habe das Münzrecht. Tieck zieht die Lesart oder vielmehr den Druckfehler der Quarto crying für coining vor, als ob der König in seinem Wahnsinn noch an sein früheres Weinen dächte und als ob die weibische Besorgniß, man wolle ihm deswegen zu nahe thun, sich mit seiner jetzigen kriegerischen und rachlustigen Stimmung vertrüge. Nach Tieck's unbegreiflicher Lesart müßte Lear das Weinen und nicht das Münzschlagen für ein Privilegium der Könige halten, aber um solchen Unsinn zu schwatzen, bringt unser Dichter in Lear's Wahnsinn doch zu viel Methode, wie Polonius von Hamlet sagt.

A. IV. Sc. 7. Mit merkwürdiger Inconsequenz läßt Tieck's Uebersetzung die Worte Cordelia's: to watch (poor perdu) with this thin helm unberücksichtigt, weil sie in der Folioausgabe nicht stehen und „das Gemälde nicht verstärken, sondern vielmehr schwächen.“ Aber die zunächst vorangehenden Verse finden sich ebenfalls nicht in der Folio und sind doch mitübersetzt, und was den andern Grund der Weglassung betrifft, so muß es befremden, von Tieck hier praktisch das Prinzip aufgestellt und gebilligt zu sehen, daß der Uebersetzer Shakspere's aus dem authentisch überlieferten Text nach Gutdünken streichen darf, was nach seiner Ansicht den Eindruck des Ganzen schwächt.

A. V. Sc. 3. Die Anmaßung, mit welcher Tieck den Englischen Editoren hier vorwirft, daß sie den Dichter

so wenig wie ihre eigene Sprache verstehen, rächt sich hier auf der Stelle. Wenn sie bisweilen good year mit goujeer verwechseln, so verwechselt er dafür, von der Schreibart der Folio irregeleitet, goujeers mit good years. Die Engländer haben einen alten Ausruf, der auch bei Shakspere vorkommt: What the good year! oder What a good year, was als Fluch wie unser: Was Teufel! gebraucht wird. Daraus folgt aber nicht, daß man dieses Wort als Substantivum im Nominativ und noch dazu im Plural in der Bedeutung „Pest" gebrauchen kann, wie Tieck in der Fülle seiner Englischen Sprachkenntnisse ohne Weiteres verordnet. Wenn Lear sagt: The goujeers shall devour them, so versteht Shakspere dasselbe darunter, was seine Editoren verstehen: das aus dem Französischen gougerie ins Englische übergangene Wort für morbus gallicus. Der alte Florio, der unserm deutschen Kritiker zum Gewährsmann dienen soll, eignet sich wenig dazu: er übersetzt das italienische malanno nicht durch good year, sondern durch ill year. Tieck hat sich durch Farmer's Behauptung täuschen lassen.

A. V. Sc. 3. Bei den letzten Worten Kent's ist zu bemerken, daß die zweite Folio von 1632 den Zusatz Dies hat. Demnach muß es scheinen, als ob Kent auf der Bühne gestorben wäre. Die Quartos und die erste Folio erwähnen freilich nichts davon, sind aber für das Gegentheil nur eine geringe Autorität, da sie überhaupt sehr wenige stage-directions, oft nicht einmal die allernothwendigsten, enthalten.

Cymbeline.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 374—381.)

Tieck hält den „Cymbeline" für die „vielleicht letzte Dichtung des großen Poeten" und meint, sie sei wohl

1614 oder 1615 geschrieben. Aber der mehrerwähnte Doctor Symon Forman verzeichnet in seinem Tagebuch den Inhalt dieses Schauspiels, das er hatte aufführen sehen. Zwar gibt er das Datum nicht an, wie er es bei den übrigen von ihm gesehenen Stücken (Macbeth im April 1610, Richard **II.** im April 1611 und Wintermährchen im Mai 1611) angibt. Da er jedoch noch in demselben Jahre 1611 starb, so kann wenigstens „Cymbeline" nicht später, also auch nicht, wie Tieck will, 1614—5 geschrieben sein. Wie lange vorher, ehe Forman das Drama aufführen sah, es vorhanden war, läßt sich nur aus innern Gründen muthmaßen. Unter allen Shakspere'schen Dramen kommt es in Sprache und Styl dem „Wintermährchen" am Nächsten und fällt aller Wahrscheinlichkeit in dieselbe Periode unseres Dichters.

A. I. Sc. 1. In die Schilderung, welche der erste Edelmann von Leonatus entwirft, hat Tieck's Uebersetzung und Erklärung mehr Gesuchtes hineingetragen, als das Original enthält. **A glass that feated them** ist einfach ein Spiegel, der sie fein, schmuck machte. **To feat** kommt von dem Adjectiv **feat**, fein, schmuck. **And to the grave a child that guided dotards**: und den Ehrbareren gegenüber war er ein Kind, das Thoren leitete, d. h. Leonatus, an Jahren ein Kind, war an Weisheit den älteren Leuten doch so überlegen, daß sie gegen ihn wie Thoren erschienen, die er leiten mußte. Daß sie „die Feinheit und Zier der Jugend wieder hätten nachahmen wollen und so zu Thoren geworden seien," legt Tieck erst hinein, um seine gesuchte Erklärung herauszubringen und, wie er es nennt, die Sprache Shakspere's selbst den Engländern recht deutlich zu machen.

A. I. Sc. 4.

As he could make me with his eye or ear
Distinguish him from others

so lies't die Folio, und wenn noch irgend ein Zweifel an

der Nothwendigkeit der Emendation this für his übrig geblieben, so mußte ihn der verunglückte Versuch Tieck's, den Druckfehler der alten Ausgabe zu retten, vollends beseitigen. Leonatus steht auf dem Schiffe, Pisanio am Lande, und nun soll nach der geistreichen Erklärung unseres Kritikers Leonatus vermittelst seines Auges und seines Ohres bewirken, daß Pisanio ihn von andern auf dem Schiffe Befindlichen unterscheidet. Es ist nicht anders möglich, als daß Leonatus Aug und Ohr auf eine Weise, die dem Pisanio in der Ferne sichtbar war, bewegte. Tieck's Uebersetzung ist so klug gewesen, diese Interpretation nicht zu berücksichtigen, sondern lautet nach der gemeinen Lesart der Editoren:

> So lange er machen konnte, daß ihn Auge
> Und Ohr von Andern unterschied,

wo jeder Leser denn ganz richtig Pisanio's Aug und Ohr verstehen wird.

A. I. Sc. 5. Without less quality, die Lesart der Folio, rechtfertigt Tieck ungemein leicht, indem er im Deutschen einen Zusatz macht, der sich im Original nicht findet, der aber, wenn er dastände, die Natur des Satzes verändern würde. A. beggar without less quality ist nach Tieck so viel wie ein Bettler ohne weniger große Eigenschaften, als man ihm zuschreibt. Das Wahre sah schon Malone, indem er aus verschiedenen Shakspere'schen Stellen nachwies, daß unser Dichter less in Verbindung mit einem Verbum oder einer Präposition negirender Bedeutung häufig ungenau für more braucht. Auch allgemeiner gefaßt läßt sich sagen, daß Shakspere oft die Negationen größerer Energie wegen wiederholt. So ist auch in vorliegendem Falle das without durch less verstärkt worden: ein Bettler, der keine andre Qualität besitzt, als die. „Die Correctur Rowe's und seiner Nachfolger without more quality" ist daher insofern allerdings unrichtig, als Shakspere nicht so geschrieben hat, richtig aber insofern, als

Shakspere streng grammatisch so hätte schreiben müssen. Tieck's Behauptung, without more mache den Dichter ungrammatisch, sagt mithin das Gegentheil der Wahrheit und nimmt sich sonderbar aus, so peremtorisch hingestellt von einem deutschen Kritiker, dessen Stärke, wie jede Seite seiner Anmerkungen zeigt, die Englische Grammatik nicht ist, literarisch gebildeten Engländern gegenüber, die, wie hoch oder wie gering man ihr Verständniß Shakspere'scher Sprache anschlagen mag, doch jedenfalls besser als Tieck wissen, was im Englischen grammatisch und was ungrammatisch ist. Der Vorwurf, daß die Emendation der Englischen Herausgeber den Dichter ungrammatisch mache, ist aber doppelt sonderbar aus dem Munde eines Kritikers, der es sonst in demselben Maße Shakspere zum Verdienst anrechnet, wenn er ungrammatisch ist, wie er es seinen Auslegern zum Verbrechen macht, wenn sie dieses Ungrammatische an ihm tadeln oder durch Verbesserungen wegräumen wollen.

A. I. Sc. 7. Die Lesart der Folio as you value your trust hat schon Malone und zwar mit bessern Gründen als Tieck vertheidigt. Er macht darauf aufmerksam, daß Imogen Leonatus' Brief nicht laut zu Ende lies't, sondern mitten in der Lectüre anhält, wo denn das Schlußwort your truest Leonatus noch nicht passen würde. — In derselben Scene ist die schon von der zweiten Folio gebotene Verbesserung fixing für firing durch den Zusammenhang geboten, indem die Folge der Gefangennehmung des wild motion of the eye eben nur das fixing desselben sein kann. — Endlich behält Tieck aus der Folio die Lesart illustrious bei und erklärt sie als bittere Ironie, „gloreich," für das Gegentheil desselben. Schwerlich aber hätte der Dichter, wenn er eine Ironie beabsichtigt, base and illustrious zusammengestellt — ein ernstlich gemeintes und ein ironisch gemeintes Epitheton in engster Verbindung, was freilich nicht „matt," wie Tieck die Emendation der Editoren nennt, aber allem Sprachgebrauch

zuwider ist. Es bleibt nichts übrig, als mit den Herausgebern unlustrous zu lesen, oder anzunehmen, daß Shakspere ein Adjektiv illustrous in demselben Sinn gebildet habe, was von dem Setzer der Folio mißverstanden sein mag.

A. II. Sc. 2. Die Flamme der Kerze selbst neigte sich, wie Jachimo sagt, der schlafenden Imogen zu, um unter den geschlossenen Augenliedern die Augen zu erblicken. Die Augen, welche Jachimo nicht sieht, nennt er **enclosed lights, now canopied under these windows.** Unter letzteren versteht er natürlich nur die Augenlieder, welche er sieht und näher beschreibt mit den unmittelbar auf **windows** folgenden Worten: **white and azure,** weiß und azurfarben, was sich offenbar auf das feine Gewebe der Adern in den Augenliedern bezieht. Die Natur des **lazure** schildert er denn weiter als **lac'd with blue of Heaven's own tinct:** untermalt mit einem Blau von des Himmels eigner Farbe. Bei **laced** ist es nicht nöthig, gerade an die Bedeutung: gesäumt, umgeben zu denken. Tieck bezieht die Worte **white** u. s. w. dem Zusammenhang des Satzes zuwider auf die Augen selbst, obwohl auf diese, die Jachimo bildlich verschlossene Lichter nennt, die zur Bezeichnung der Farbe dienenden Epitheta wenig passen. Indeß gibt Tieck zu, daß auch die Augenlieder gemeint sein können, nimmt aber ganz willkührlich dabei an, daß **blue** für das Dunkel stehe und in dieser Bedeutung den Kontrast zu den hellen Farben **white and azure** bilden solle. Wenn aber auch, was sehr zu bezweifeln ist, **blue** im Englischen geradezu für Dunkel gesagt werden könnte, so ist es doch an dieser Stelle zu bestimmt als Himmelblau bezeichnet, als daß der von Tieck supponirte Sinn hier statthaft sein kann.

A. II. Sc. 3. Schon die Apposition **a squire's cloth** zu **livery** hätte Tieck belehren können, daß **livery** hier

keine andere als die gewöhnliche Bedeutung haben muß. A hilding for a livery heißt ein gemeiner Mensch, der für Bedientenkleider paßt. Die Bedeutung „Miethling" hat hilding weder im Allgemeinen, noch hat livery insbesondere bei Shakspere jemals den modernen Sinn: Dienerschaft, für Livree gebraucht. Warum Tieck sich nicht mit dem einfachen Verständniß des Originals an dieser Stelle begnügt, läßt sich vielleicht nur aus der bei ihm hie und da bemerkbaren Sucht erklären, anders als die Englischen Commentatoren zu erklären und in der Interpretation etwas Absonderliches zu Tage zu fördern.

A. II. Sc. 4. Die Emendation mingled für wing-led findet sich schon in der zweiten Folio von 1632. Tieck behält die Lesart der ersten Folio als poetischer und energischer bei. Aber als solche, als ein von unserm Dichter kühn gebildetes Wort paßt sie nicht, wie auch Knight bemerkt, in den ruhig überlegenden und leidenschaftlosen Ton, mit welchem sich Posthumus und Philario hier unterhalten. Da ist der „mattere" Ausdruck mingled besser an seiner Stelle, ganz abgesehen davon, daß zu discipline das schwungvolle Beiwort wing-led sich nicht recht eignet, während mingled in ähnlichen Verbindungen häufig von Shakspere angewandt wird. Im Drucke der ersten Folio werden w und m öfter als andere Lettern miteinander verwechselt und so entstand das Compositum wing-led, das sich sonst nirgends findet.

A. III. Sc. 2. I am ignorant in what I am commanded sagt Pisanio beim Auftreten der Imogen, die zu ermorden er von seinem Herrn schriftlichen Befehl erhalten hat. In Tieck's Uebersetzung sagt er: „Ich thu', als wüßte ich nichts von dem Befehl," was einen recht passenden Sinn gibt, nur Schade, daß im Originaltext nichts der Art steht. Für diesen gilt einzig die Erklärung,

die Steevens und Malone gegeben haben: Ich bin unwissend, unerfahren in dem, was mir befohlen ist. Tieck denkt bei ignorant an die Bedeutung, die wir im Deutschen dem Worte Ignoriren beilegen. Die Englische Sprache und Shakspere kennen aber ignorant in diesem von Tieck erfundenen Sinne nicht.

A. III. Sc. 3. Bei aller Vorliebe für die Folio hätte Tieck durch seine eigne gezwungene Erklärung darauf geführt werden können, daß sleep boys, die Lesart der ersten Ausgabe, falsch und Hanmer's Verbesserung stoop boys nothwendig ist. Belarius tritt zuerst aus der Höhle, ihm folgen, ohne daß er sie zu rufen braucht, seine Pflegesöhne auf dem Fuße nach. Er ermahnt sie nur, sich bei dem niedrigen Ausgange zu bücken, und zwar thut er dies nicht, wie Tieck, ohne die Stelle im Zusammenhange zu lesen, zu glauben scheint, damit sie sich nicht vor den Kopf stoßen, sondern er knüpft an die Mahnung: Stoop boys gleich in den folgenden Worten die Lehre: Dieses niedrige Höhlenthor unterweis't Euch, indem es Euch zwingt, Euch zu bücken, wie Ihr den Himmel anbeten müßt u. s. w. Für Tieck's Lesart der Folio läßt sich nichts anführen, als der Druckfehler der Folio. Sleep boys stände nicht nur außer allem Zusammenhange mit dem Uebrigen, indem der Vorwurf der Trägheit in Belarius' Munde ganz ungereimt und eher der des Gegentheiles, einer zu großen Wissensluſt und Regsamkeit bei den Pflegesöhnen angebracht ist, sondern sleep boys stände auch außer aller Construction und könnte nur in Tieck'scher Uebersetzung: Träg', Ihr Jungen? heißen. In einfachem Englisch müßte es bedeuten: Schlaft Jungen! was doch wahrscheinlich Tieck selber den Belarius hier seinen Zöglingen nicht zurufen lassen will.

A. III. Sc. 4. Thy conscience witness. Mit diesen Worten ruft Imogen Posthumus' eigenes Gewissen zum

Zeugen an, daß sie nicht untreu ist. Witness thy conscience ist noch heutzutage eine ganz geläufige Redensart im Englischen, und Tieck irrt sich sowohl darin, daß er glaubt, Imogen lasse den Satz unvollendet, als auch darin, daß er conscience mit consciousness verwechselt und das Schuldgefühl Jachimo's damit angedeutet findet. — In derselben Scene sagt Tieck von dem Druckfehler der Folio: something's afoot, diese Lesart sei naiver als die Aenderung something's afore't. Besser wäre es gewesen, Tieck hätte uns erklärt, was er unter something's afoot hier versteht. Aus der Uebersetzung erhellt der Sinn dieser „naiven" Lesart nicht, und ohne Uebersetzung und Erklärung müssen wir statt andrer Widerlegung uns mit dem einfachen Bekenntniß begnügen, daß wir in der ganzen Stelle nichts „Naives" zu finden vermögen, als etwa die Tieck'sche Note dazu, die auf dieses Prädikat allerdings den vollsten Anspruch hat. — Ebenso räthselhaft wie diese ist eine andre Anmerkung Tieck's zu derselben Scene. Pisanio empfiehlt der Imogen, als Jüngling verkleidet, dem römischen Feldherrn ihre Dienste anzubieten und ihm zu sagen, worin sie geschickt sei. Die Folio fährt dann fort: which will make him know, if that his head have ear in music. Der allgemeine Sinn der Stelle ist so klar wie der Ausfall des you vor will, das in der Handschrift als you'll gestanden haben muß. So lesen auch alle Ausgaben und nur Tieck meint die Lesart der Folio zu retten, indem er erklärt, him stehe für himself. Nöthiger wäre die Erklärung, was himself alsdann bedeuten sollte; so lange uns Tieck das nicht auseinandersetzt, müssen wir uns schon an die Emendation des Herausgeber halten und die Folio unberücksichtigt lassen.

A. III. Sc. 6. Die Interpunction der Folio ist, wie im Allgemeinen unzuverlässig, so auch an dieser Stelle, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, verkehrt. Guiderius sagt zu der verkleideten Imogen: Wärst du ein

Weib, Jüngling, so würde ich eifrig darum werben, nur dein Knappe zu sein. **I should woo hard, but be your groom.** Der Zusatz **in honesty**, den die Interpunction der Folio und Tieck's Uebersetzung, die übrigens auch das **but** mißversteht, mit diesen Worten verbindet, ist völlig überflüssig und sogar lächerlich. Die Betheurung **in honesty** gehört nothwendig erst zu der folgenden Versicherung des Guidarius, daß er nicht mehr sage, als er denke. **I bid for you as I do buy.**

A. IV. Sc. 2. Belarius charakterisirt die Tolldreistigkeit Cloten's, die jeder Gefahr, also auch dem Kampfe mit Guiderius, ohne alles Urtheil entgegengeht. Cloten's Muth, sagt er, stammt aus seinem Mangel an Urtheil, wie umgekehrt eine Wirkung des Urtheils, der Vernunft, die ist, daß sie Furcht veranlaßt. So führt der Zusammenhang mit Nothwendigkeit auf die Emendation Theobald's **th'effect** für **defect**, und der Satz ist, weit entfernt „trivial" zu sein, mit eigenthümlich Shakspere'scher Prägnanz hingestellt. Tieck lies't mit der Folio **defect** und erklärt **fear** nicht mit der gewöhnlichen Bedeutung „Furcht," sondern das „Furchtbare." Hätte der Dichter aber **fear** hier so auffassen wollen, so hätte er diesen Sinn durch einen andern Context ausdrücken müssen, insofern das einfache **cause of fear** bei Shakspere wie überall nichts als die Ursache der Furcht bedeuten kann. Namentlich aber spricht gegen Tieck's Erklärung, daß Belarius nichts der Art im Sinne haben darf: er will, wie aus dem Zusammenhang deutlich hervorgeht, nicht von der Furchtbarkeit Cloten's, sondern von dessen Waghalsigkeit sprechen, die ihn ins Verderben stürzen muß. Shakspere liebt es, durch solche Andeutungen auf die kommenden Ereignisse, wie hier auf Cloten's Tod im Kampfe mit Guiderius vorzubereiten. — Mit gleichem Unrecht hält Tieck in derselben Scene an der Lesart **care** für **crare** fest. Letzteres bedeutet ein kleines Schiff und vervollständigt das

Bild, während care, ein Mißverständniß des Setzers, weder zu melancholy nach zu sluggish recht passen will und immerhin Etwas vermissen läßt.

A. V. Sc. 1.

You some permit
To second ills with ills, each elder worse,
And make them dread it to the doers'thrift.

Tieck meint, die Stelle sei nicht so schwierig, als die Editoren sie finden. Wenn die Editoren sich so wenig wie Tieck um die Analyse des Satzes bekümmert und so obenhin wie er erklärt hätten, so würden sie freilich die Stelle weniger schwierig gefunden haben. Tieck hält sich überflüssiger Weise lange bei der Auslegung des ersten ganz verständlichen Theiles der obigen Sentenz auf und fährt, nachdem er das Wort elder mit der Bedeutung „zunehmend, wachsend" beschenkt hat, in seiner Interpretation fort: „And make them dread it — diese Bosheiten oder die Menschen, die sie üben, erregen dadurch bei andern so große Furcht, daß keiner sich an sie wagt." Schon diese Erklärung, welche uns frei läßt, nach Belieben die Bosheiten oder die Uebelthäter als Object zu fassen, ist vage genug, aber aus dem Verlaufe der ganzen wohlfeilen Exposition erhellt weder, was Tieck unter them noch was er unter it versteht. Er übersetzt als läse er mit Theobald dreaded, nicht mit der Folio, wie er doch zu thun vorgibt, dread it. Soll letztere Lesart gerettet werden, so kann sie es nicht durch Tieck's nichtserklärende Erklärung, sondern durch die von ihm ignorirte des Englischen Commentators Monk Mason: Some you snatch from hence for little faults, others you suffer to heap ills on ills and afterwards make them dread their having done so, to the eternal welfare of the doers. Dieser Ausspruch harmonirt sehr wohl mit der jetzigen Stimmung des Leonatus, der mit dem ersten Theil der Worte Imogen, mit dem zweiten sich selber meint, den Thäter gehäufter Unthaten, der

sich jetzt zu eignem Wohl vor dem Vollbringen dieser Unthaten scheut. Tieck läßt den Leonatus das Laster als siegreich darstellen, was dieser jetzt in seiner Reumüthigkeit am Allerwenigsten sagen darf.

Liebes Leid und Lust.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 381—8.)

„Liebes Leid und Lust" übersetzt Tieck den Titel dieses Lustspiels, der eigentlich nach dem Englischen Love's labour's lost, „der Liebe Müh ist verloren" lauten sollte. Tieck entschuldigt die Ungenauigkeit dieser Uebersetzung mit der Rücksicht auf die Beibehaltung der Alliteration im Deutschen. Der Uebersetzer richtet allerdings auf den deutschen „Nachklang der Worte des Originals" sein Augenmerk, nur darf dabei der Sinn der Worte nicht so weit aufgeopfert werden, daß man den Dichter im Deutschen das Gegentheil von dem sagen läßt, was er im Englischen sagt. Shakspere drückt schon durch den Titel Love's labour's lost den Inhalt des Lustspiels aus: der Liebe Mühe ist wirklich verloren, indem zum Schluß der König und seine Genossen trotz aller Anstrengungen ihres Witzes den Gegenstand ihrer Liebe nicht erreichen, sondern unverrichteter Sache abziehen, mit der Weisung, übers Jahr wiederzukommen. Die feine Ironie, welche dergestalt schon in dem Namen des Lustspiels liegt, geht in dem deutschen Titel der Alliteration zulieb ganz verloren. „Liebes Leid und Lust" ist, gegen das prägnante Love's labour's lost gehalten, eine nichtssagende, triviale Bezeichnung und eignet sich jedenfalls nur für ein Drama, in welchem auf das Leid der Liebe die Lust der Liebe folgt, was bekanntlich durchaus nicht in unserm Lustspiel der Fall ist.

Tieck setzt die Entstehung von „Liebes Leid" in das Jahr 1594 oder 1595 und fügt hinzu: „Wahrscheinlich hat es

aber mehrere Verbesserungen und Umarbeitungen erfahren." Für die erste, wie gewöhnlich in dem bestimmtesten Ton geäußerte Behauptung fehlt es eher an Gründen, als für die zweite, welche Tieck unnöthiger Weise mit einem „Wahrscheinlich" einleitet. Wann das Lustspiel geschrieben ist, wissen wir nicht, dagegen sagt das Titelblatt der ersten Quartausgabe vom Jahre 1598, die Komödie sei Newly corrected and augmented by W. Shakespere. Diese einmalige Verbesserung und Vermehrung steht also außer allem Zweifel; daß es aber mehrere Verbesserungen und Umarbeitungen erfahren, ist eine durch nichts motivirte Tieck'sche Vermuthung. Das Titelblatt der erwähnten Quarto führt auch zur Empfehlung an, daß das Lustspiel in den vorhergehenden Weihnachten vor der Königin Elisabeth aufgeführt sei, und Collier meint, wie es für die dramatischen Dichter damals nichts Ungewöhnliches gewesen sei, ihre Stücke zu verbessern und neue Scenen hinzuzufügen, sobald sie zur Aufführung bei Hofe bestimmt worden, so möge Shakspere es auch mit seinem „Liebes Leid und Lust," das er vielleicht sechs bis acht Jahre früher, also 1589—91, geschrieben, gemacht, und diese Umarbeitung und Aufführung möge auch die Herausgabe der Quarto im Jahre 1590 veranlaßt haben. 1598 erwähnt es auch Francis Meres und ein Gedicht von R. T. oder, wie Collier vermuthet, von Robert Tofte, das in demselben Jahre erschien, nennt die Komödie als ein Stück, welches der Verfasser einmal sah. Love's labour lost I *once did see,* a play yeleped so. Collier bemerkt mit Recht dazu, die Stelle deute nicht darauf hin, daß R. T. das Stück kürzlich gesehen habe. In Ermangelung entscheidender äußerer Gründe haben innere Gründe die besten Englischen Kritiker, Coleridge und Knight, darauf geführt, „Liebes Leid und Lust" in der ersten Bearbeitung für eine frühe Jugendarbeit unseres Dichters zu halten, und auch Tieck scheint an Aehnliches gedacht zu haben, wenn er in Betracht der „feinen, gewählten Sprache dieses Lustspiels" dasselbe mit Romeo und Julie, mit Adonis und mit

Lucretia zusammenstellt. Auch Collier's obenangegebene Vermuthung stimmt damit überein. Was und wie viel der Dichter 1597 hinzugethan und verändert, läßt sich, da wir das Lustspiel nur „newly corrected and augmented" besitzen, nicht mehr bestimmen. Jedenfalls haben diese Zuthaten späterer Zeit die Kennzeichen einer Shakspere'schen Jugendarbeit in harmlosem Spiel des Witzes, in leichter Skizzirung der Charaktere, in lyrischem Wohllaut des Verses, wie in Wahl und Behandlung des Stoffes wenig oder gar nicht verwischen können.

A. I. Sc. 1. Es ist nicht nöthig, in dem Worte oracle einen jetzt verlorengegangenen Doppelsinn zu suchen. Diese Zweideutigkeit liegt vielmehr in Schädel's Bemerkung, indem to hearken after the flesh sowohl in Beziehung auf das von Biron Gesagte nach dem Fleisch hin horchen, als auch der Fleischeslust Gehör geben bedeutet.

A. III. Sc. 1. Tieck setzt diese Scene noch in den zweiten Act, um zwischen den einzelnen Abtheilungen dieses Lustspiels ein richtigeres Verhältniß herzustellen, als die Englischen Ausgaben aufzeigen. In der Quarto von 1598 ist keine Eintheilung in Acte und Scenen, und in der Folio nur eine in Acte, die trotz ihrer Mängel mit Recht von den bisherigen Herausgebern aus praktischen Gründen beibehalten ist.

A. III. Sc. 1. In der humoristischen Schilderung, welche Biron von Amor entwirft, nennt er ihn unter Anderm nach der Lesart der Folio wie der Quarto: This signior Iunios giant dwarf. Wie Tieck in seiner kritischen Note die Sache darstellt, wären die Editoren darüber einverstanden, senior-junior zu lesen und so zu den Antithesen giant-dwarf, Dan Cupid noch eine dritte zu gewinnen,

und erst unserm deutschen Kritiker wäre es vorbehalten gewesen, das vermeintlich Richtige zu finden, nämlich Iulio's für Iunios zu lesen und darin eine Anspielung auf ein Bild des berühmten Malers Giulio Romano zu erkennen. Diese angeblich Tieck'sche Conjectur findet sich aber in allen mit den Noten der Herausgeber erschienenen Ausgaben schon seit Johnson's Zeit als eine von Johnson gebilligte, von andern Kritikern, z. B. von Tollet und Monk Mason bestrittene Vermuthung Upton's angeführt. Da Tieck sonst, wo es die Fehler der Editoren zu rügen gilt, seine Vorgänger wohl namhaft zu machen weiß, so wäre eine Erwähnung Upton's an dieser Stelle ein bloßer Act der Gerechtigkeit gewesen, den Tieck um so weniger hätte unterlassen sollen, als seine Entstellung des wirklichen Sachverhältnisses leicht den Anschein annehmen kann, als wolle er sich bei dieser Gelegenheit mit fremden Federn schmücken. Uebrigens hat Upton's Conjectur, die an der alten Lesart so gut wie jede andere ändert, wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Sie setzt bei Shakspere und seinem Publikum eine genauere Kenntniß der Werke italienischer Malerei voraus, als wir Beiden vernünftiger Weise zutrauen dürfen. Giulio Romano's Name mochte immerhin in England zu Shakspere's Zeit berühmt sein; daß man aber nicht viel mehr von ihm wußte, als die ganz allgemeine Notiz, daß er ein großer Künstler sei, sehen wir aus Shakspere's Wintermährchen, wo er nicht als Maler, sondern irrthümlich als Bildhauer genannt wird. Eine solche Verwechselung spricht nicht dafür, daß unser Dichter Giulio's in Mantua befindliche Bilder auch nur aus Kupferstichen gekannt habe, und noch weniger läßt sich annehmen, daß er mit nur einiger Rücksicht auf Verständlichkeit vor seinen Zuschauern sich auf diese Bilder, wie auf eine Jedem bekannte Sache hätte beziehen dürfen. Unter diesem Umständen ist die Lesart, welche Theobald zuerst als eine ihm vorgeschlagene erwähnt, senior-junior bei Weitem vorzuziehen. Der Liebesgott und die Liebe werden auch sonst bei Shakspere und seinen Zeitgenossen als Inbegriff aller

Widersprüche charakterisirt. Wie Amor zugleich an Größe ein Kind, an Kraft ein Riese, also ein giant-dwarf ist, so ist er nach seiner Gestalt jung, und doch so alt, wie die Welt steht, also senior-junior. In unserm Lustspiel wird etwas ganz Aehnliches auch nachher von Cupido gesagt: For he hath been five-thousand years a boy. Senior wurde häufig und auch bei Shakspere selbst (in der Komödie der Irrungen. A. V.) mit signior verwechselt; die Verwechselung des r und s ist in den alten Drucken ebenfalls sehr gewöhnlich, und so erscheint die Aenderung senior-junior aus signior Iunios weniger gewaltsam, als Upton's Vorschlag, Iulio's für Iunios zu lesen.

A. IV. Sc. 2. Warburton's Vermuthung, Shakspere habe in der Schilderung des Holofernes den damals bekannten Sprachmeister Florio portraitiren wollen, ist durch die von Malone, Boswell, Collier und Knight beigebrachten Thatsachen so vollständig beseitigt, daß es vielmehr jetzt „keinem Zweifel unterworfen ist," daß Shakspere diese Absicht nicht gehabt hat. Ganz abgesehen davon, daß solche rein persönliche Satire nicht eben die Art unseres Dichters gewesen zu sein scheint, hatte ihm Florio keine Veranlassung gegeben. Florio gab 1578 eine erste Sammlung Italienisch-Englischer Dialoge zur Erlernung des Italienischen heraus, der er 1591 eine zweite Sammlung folgen ließ. In dieser, die also erschien, nachdem Shakspere den Charakter des Holofernes aller Wahrscheinlichkeit nach länger schon auf die Bühne gebracht hatte, sagt er: die Schauspiele, die man in England gebe, seien weder rechte Lustspiele, noch rechte Trauerspiele, sondern Darstellungen von Historien ohne alle Schicklichkeit. Schwerlich konnte unsern Dichter diese Stelle, die sich nicht auf ihn, sondern auf den Zustand des damaligen Englischen Theaters im Allgemeinen bezog, zu einer so kleinlichen Rache verleiten, wie Warburton sie ihm zuschreibt, und gewiß hätte er, wenn er dennoch eine solche Rache mit der Schilderung des

Holofernes bezweckt, diese treffender eingekleidet. Die Redeweise des Englischen Dorfschulmeisters, der nach Warburton's Annahme einen Italienischen Sprachlehrer bedeuten soll, persifflirt nämlich um so weniger Florio's Styl, als gerade im direkten Widerspruch mit Holofernes' gesuchter und pedantischer Sprache Florio in allen seinen Schriften sich des ungesuchtesten und gewöhnlichsten Englischen Ausdrucks befleißigt. Da er in seinen literarischen Arbeiten so einfach schrieb, so liegt kein Grund vor, mit Tieck anzunehmen, daß er im gemeinen Leben so verwöhnt und in der Weise des Holofernes gesprochen habe. Dazu wird uns Florio von keinem Zeitgenossen Shakspere's als lächerlicher Pedant geschildert. Vielmehr genoß er allgemeine Achtung. Shakspere's Gönner, der Graf Southampton, war auch der seinige, und wie er selbst als Ehrenmann, so wird seine Uebersetzung des Montaigne als Muster eines guten und einfachen Englischen Styls — a style admitting as few idle words as our lauguage will endure — von Sir William Cornwallis in seinen 1600 erschienenen Essaies gerühmt. Shakspere entlehnte den Namen und den Charakter seines Holofernes, wie Malone nachweis't, aus Rabelais' Gargantua, wo zwei Pedanten ähnliches Schlages Tubal Holofernes und Janotus de Bragmardo auftreten. In den alten Ausgaben bezeichnet der Dichter Holofernes als „the pedant" und den Don Armado als „the braggart", gewiß nicht ohne Bezugnahme auf Rabelais.

A. IV. Sc. 2. Die Folio druckt so oft Verse wie Prosa und umgekehrt, daß sie in dieser Hinsicht für das was der Dichter geschrieben, keine Autorität sein kann. Daß aber Shakspere auch die Worte And such barren plants u. s. w. als Verse, freilich in der Weise des Pfarrers Nathanael fabricirt, verstanden wissen wollte, sehen wir aus dem Schluß: in us more than he, wo die Grammatik him fordert und der improvisirende Pfarrer nur des Reimes wegen he sagt. Der Vers ist allerdings, wie Tieck

bemerkt, nur mit Zwang herauszubringen, aber die folgenden Zeilen, die doch Tieck selbst für Verse gelten läßt, sind ebenso ungehobelt, wie das denn offenbar hier Absicht des Dichters war. — Am Schluß der Scene hat die Folio umgekehrt Prosa als Verse gedruckt, die nicht einmal durch den Reim als solche charakterisirt werden. Tieck hält sie vielleicht deshalb für schlechte Hexameter, mit denen Shakspere die Versuche gleichzeitiger Dichter in Englischen Hexametern habe verspotten wollen. Aber auch diese Satire wie die vermeintliche auf Florio, wäre von unserm Dichter überaus ungeschickt angelegt, da kein Ohr aus dieser Prosa auch nur den leisesten Anklang selbst an den schlechtesten Hexameter oder an irgend einen andern Rhythmus herauszuhören vermag. Da Shakspere hier keine Nachahmung Englischer Hexameter beabsichtigt haben kann, so ist es ganz gleichgültig, ob Florio dergleichen gemacht hat oder nicht. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der genannte Italienische Sprachlehrer an diesen Hexametern ebenso unschuldig, wie an dem alliterirenden Gedicht über den geschossenen Hirsch, das bis auf Tieck Jeder unbedenklich unserm Dichter zugeschrieben hat. Shakspere wollte damit eine zur Mode gewordene pedantische Spielerei der Verskünstler seiner Zeit persiffliren.

A. IV. Sc. 3. Shop lies't Tieck mit der Quarto und Folio, obwohl der Zusammenhang zeigt, daß nicht von einem Laden Cupido's die Rede ist, der entstellt werden soll, sondern von Cupido's Hose, an der die Reime den Besatz bilden. Theobald's Aenderung slop, das gerade ein weites Beinkleid bedeutet, wie es zu Shakspere's Zeit getragen wurde, empfiehlt sich durch die treffende humoristische Färbung des Ausdrucks. — Weiterhin in derselben Scene hält Tieck mit Recht an der Lesart der ersten Ausgaben with men like men fest; er irrt aber, wenn er strange für einen Zusatz der späteren Herausgeber zur Verbesserung des Verses ansieht und statt dessen das gar

nicht passende such vorschlägt. Strange findet sich schon in der zweiten Folio, welche überall die im Druck der ersten Folio zufällig ausgefallenen Worte supplirt. — Die Lesart school of night versucht Tieck dagegen vergebens zu retten; es ist nichts als ein auch sonst vorkommender Druckfehler der ersten Folio. Shakspere kann unmöglich, und wenn er auch, was noch sehr der Begründung bedarf, „die Schule als etwas Finsteres, Langweiliges und Trostloses nennte," den König von Navarra solchen Unsinn schwatzen lassen, wie: Schwarz ist das Abzeichen der Hölle, die Farbe der Kerker und die Schule der Nacht. Eine Aenderung ist durchaus nöthig, sei es, daß man mit Theobald scowl, mit Warburton stole oder endlich mit Dyce soil lesen will. Letzteres Wort, damals soyle geschrieben, wird bei Shakspere häufiger für „Schmutz, Flecken" gebraucht, und in Chapman's Humorous Day's Mirth' findet sich soil of night in demselben Sinne, wie hier.

A. V. Sc. 2. Die Umstellung past cure is still past care erfordert nicht nur der Zusammenhang, indem Rosaline den Grund angibt, weshalb sie sich nicht um Katharine bekümmert, sondern auch der bekannte sprichwörtliche Ausdruck: things past cure are past care.

A. V. Sc. 2. Die Uebersetzung des Französischen sans durch das Italienische senza ist insofern nicht ganz angemessen, als sans in das Englische der Shakspere'schen Zeit beinahe eingebürgert war und von den Dichtern ohne Bedenken in pathetischer wie in einfacher Rede gebraucht wurde. So kommt es bei Shakspere zehnmal außer dieser Stelle vor, in seinen früheren wie in seinen späteren Dramen, im Ernst wie im Scherz, und nur diese eine Stelle zeigt, daß man bei aller Geläufigkeit des Wortes noch eine Ahnung von dessen unenglischer Natur hatte und den Gebrauch in streng puristischem Sinne als Affectation deuten

konnte. — Zum Schluß verdient es noch bemerkt zu werden, daß Tieck die tiefe Tendenz verkennt, welche Shakspere diesem wie jedem seiner Dramen zu Grunde legt, wenn er glaubt, unter dem Hospital, in welchem Biron zwölf Monate scherzen soll, sei nur seine bisherige Umgebung zu verstehen. Ein Fortleben am Hofe von Navarra würde den witzigen Biron schwerlich von jener Spottlust heilen, die Rosaline durch ihre Vorschrift gerade an ihm vertilgen will. Aus Allem geht hervor, daß Biron wirklich thun will, was Rosaline ihm zur Bedingung ihrer Gegenliebe macht, daß er für ein Jahr die glänzenden Gaben seines Geistes, die bisher nur Schaden angestiftet, zur Aufheiterung von Kranken und Preßhaften verwenden soll. Das Lustspiel erhebt sich so aus dem mit Allem, auch mit sich selbst übermüthig Spott treibenden Scherz gegen das Ende zu einem moralischen Ernst, der aus Rosalinens Rede deutlich genug spricht, um die Absicht des Dichters nicht verkennen zu lassen.

Romeo und Julia.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w. Neunter Theil. Seite 388—393.)

Ueber die Chronologie dieses Dramas fehlt es an allen näheren Angaben, denn daß die erste Quartausgabe im Jahre 1597 erschien, kann bei einem Werke, welchem alle inneren Gründe ein weit früheres Datum anweisen, zur Feststellung desselben nicht als Fingerzeig dienen. Tieck nimmt 1591 als das Jahr an, in welchem „Romeo und Julia" geschrieben wurde, und auch Knight glaubt nach Tyrrwhit's Vorgange für dasselbe Jahr eine Andeutung in der Rede der Amme (A. V. Sc. 3.) zu finden, wo sie von einem Ereigniß aus Juliens Kindheit spricht und mit genauer chronologischer Bezeichnung sagt: 'Tis since the earthquake now eleven years. Wie unser Dichter

solche Anspielungen auf Begebenheiten, die in den Gemüthern seiner Zuhörer hafteten, liebt, um durch die damit hervorgerufene Ideenverbindung aus der Wirklichkeit das Interesse an der Fiction zu verstärken, so mochte er auch hier ein Erdbeben im Sinn haben, das in England am 6. April 1580 einen großen und bleibenden Eindruck hervorbrachte, und um die Erinnerung seiner Zuhörer desto gewisser darauf hinzulenken, mochte er, als er diese Scene schrieb, der Amme eine Zeitbestimmung in den Mund legen, die auch auf das Erdbeben, dessen Jeder bei Erwähnung eines Erdbebens überhaupt gedachte, ihre richtig zutreffende Anwendung fand. „Romeo und Julia" wäre nach dieser Hypothese in Uebereinstimmung mit den Worten der Amme elf Jahre nach dem Erdbeben, also 1591 geschrieben. Knight selber stellt diese Vermuthung nur als solche auf, die ihr Gewicht erst durch die Herbeiziehung innerer Gründe erhält. Er findet — und wir stimmen ihm darin vollkommen bei — auf der einen Seite in der ersten Bearbeitung dieser Tragödie alle die stylistischen und metrischen Kennzeichen, welche die Jugendarbeiten unseres Dichters charakterisiren, auf der andern Seite in den Aenderungen und Zusätzen der zweiten Bearbeitung eine Tiefe des Gedankens und der Anschauung, eine gedrungene Diction, einen von allen lyrischen Anklängen gesonderten dramatischen Vers und Styl, wie das Alles der gereiften mittleren Periode unseres Dichters angehört. Zwischen beiden Bearbeitungen muß demnach eine größere Zwischenzeit liegen, als diejenigen für die Entwicklung des Shakspere'schen Geistes einräumen, welche mit Malone und Collier auf bloße Muthmaßungen hin „Romeo und Julia" gegen das Ende des Jahres 1596 setzen. Diesen Kritikern zufolge müßte im Widerspruch mit dem eben charakterisirten gegenseitigen Verhältniß beider Bearbeitungen die zweite der ersten in der Abfassung eben so rasch, wie im Drucke gefolgt sein, denn die erste Quartausgabe erschien 1597 und die zweite, „newly corrected, augmented and amended" wie das Titelblatt besagt, zwei Jahre später. Die

erste dieser Ausgaben ist allerdings, wie Tieck angibt, mangelhaft und scheint wie wir das bereits bei mehreren unrechtmäßigen Ausgaben einzelner Dramen unseres Dichters wahrzunehmen Gelegenheit hatten, nicht nach einem authentischen Manuscripte, sondern aus einer Zusammensetzung fragmentarischer Mittheilungen der in dem Trauerspiel beschäftigten Schauspieler oder bei der Aufführung anwesender Zuschauer gedruckt zu sein. Aber auch in dieser nachlässigen und verstümmelten Gestalt läßt sich deutlich ein Text erkennen, der nur allein Shakspere's Eigenthum sein kann und der zu den interessantesten Vergleichungen mit dem späteren ganz und gar umgearbeiteten Texte von „Romeo und Julia" einen über den Bildungsgang der Shakspere'schen Kunst vielfach belehrenden Anlaß bietet. In anderer und von Tieck mit Recht gerügter Weise haben die früheren Editoren die Quartausgabe von 1597 benutzt, um mit Hülfe dieser vom Dichter verworfenen Ausgabe einen Text von „Romeo und Julia" zu constituiren, der doch nach den Regeln gesunder Kritik nur auf die Quartausgabe von 1599 und die nur in Einzelnheiten davon abweichende Folio von 1623 basirt werden darf. In der Berichtigung von Druckfehlern und corrumpirten Lesarten, die aus der Quarto von 1599 in alle späteren Quartos und Folios übergegangen sind, behält indeß, wie Tieck nicht hätte ignoriren sollen, jene erste Quarto ihren großen Werth, freilich nur an den Stellen, wo der Dichter selbst bei der zweiten Bearbeitung nicht geändert hat.

A. I. Sc. 1. Tieck behält mit Recht die Lesart der verbesserten Quarto und der Folio bei: I measuring his affections by my own which then most sought, where most might not be found, being one too many by my weary self. Die Worte sind in ihrem tiefsinnigen Antithesenspiel ebenso charakteristisch für Shakspere's spätere Zeit, wie die dafür verdrängten gereimten Verse der ersten

Ausgabe in ihrer graziösen Leichtigkeit und Verständlichkeit für die Jugendjahre unseres Dichters:

I noting his affections by my own
That are most busied, when they're most alone.

Tieck's Uebersetzung mißversteht übrigens den Sinn, indem sie sought passivisch faßt und das Relativum ohne Verbum läßt. Benvolio sagt von seiner Stimmung, sie suchte damals am Meisten nach einem Orte, wo die Meisten sich nicht finden ließen. Where most might not be found ist von Tieck ganz unberücksichtigt gelassen. — Gleich darauf lies't Tieck nach der zweiten Quarto und Folio same für sun, was zuerst Theobald vorschlug. Auch Malone und Collier bleiben bei der alten Lesart, so wenig auch eine solche mattprosaische Ausdrucksweise Shakspere'sch ist. Wir finden kaum in seinen Werken, am allerwenigsten in Stellen, wie die betreffende, bei ihm den Gebrauch von the same als hinweisendes, stellvertretendes Pronomen für ein vorhergegangenes Substantiv; dagegen ist die Möglichkeit, daß same ein Druckfehler für sunne ist, zu augenscheinlich, als daß wir nicht eine Verbesserung, die dem Bilde einen so schönen, ächt shakspere'schen Zug hinzufügt, gern für das vom Dichter selbst geschriebene Wort halten sollten.

A. I. Sc. 4. Die beiden Verse Benvolio's, welche Tieck, weil sie nur in der ersten Quarto stehen, nicht mitübersetzt, hätten wenigstens in den Anmerkungen ihren Platz finden sollen, nicht nur weil sie von Shakspere sind, sondern weil sie eine interessante Anspielung auf das damalige Bühnenwesen enthalten. Sie lauten:

Nor no without-book prologue faintly spoke
After the prompter for our entrance.

Benvolio will für seinen Maskenzug auch keinen auswendig gelernten Prolog, der mit schwacher Stimme dem Souffleur nachgesprochen wird. — In derselben Scene bietet nur die erste Quarto von 1597 die richtige Lesart: maid: prick'd from the lazy finger of a maid. Alle

späteren Quartos und die Folio lesen man. Vielleicht wäre auch pick'd für prick'd aus der ersten Quarto beizubehalten; wenigstens hat nur jenes die Bedeutung, welche Tieck fälschlich diesem beilegt. From kann der Dichter unmöglich, allem Sprachgebrauch zuwider, wie Tieck will, für by oder with gebraucht haben, und unserm deutschen Kritiker möchte es schwer fallen, seine Behauptung, from stehe häufig für by, with, auch nur mit einem einzigen Beispiel zu belegen. Auch hier bedeutet from nur, daß der Wurm von dem Mädchenfinger, auf dem er saß, weggenommen wurde.

A. I. Sc. 5. Mit inconsequenter Willkühr läßt Tieck zum Schluß dieser Scene den Chorus weg, mit der Bemerkung, derselbe sei überflüssig. Indeß rührt er von unserm Dichter her und findet sich, mit Ausnahme der ersten Quarto von 1597, in allen Ausgaben, und Tieck spricht auf derselben Seite die gewiß richtige Ansicht aus, daß der Autor seine Verbesserungen und Zusätze selbst verantworten müsse. Es steht also nach Tieck's eignem Grundsatze dem Uebersetzer nicht zu, was er für überflüssig hält, aus dem urkundlich beglaubigten Texte wegzulassen. Bei der Nichtberücksichtigung des Prologs konnte er sich allenfalls darauf berufen, daß derselbe in der Folio, also in der Normalausgabe fehle, aber bei dem Chorus zum Schluß des ersten Actes fällt auch dieser scheinbare Grund weg, und die Auslassung ist, wie gesagt, ein reiner Act inconsequenter Willkühr, die in der Praxis beliebig von der eben aufgestellten Theorie abweicht.

A. II. Sc. 6. Mit Recht hat Tieck's Uebersetzung in dieser Scene den Text nach der zweiten Bearbeitung wiedergegeben, aber die Kritik, mit der er Schlegel's frühere Uebersetzung der Verse:

So light a foot ne'er hurts the trodden flower;
Of love and joy see, see the sovereign power

begleitet, verräth abermals ein seltsames Mißverständniß sehr verständlicher und unzweideutiger Worte. Tieck meint nämlich, flower bedeute hier gar nicht Blume, sondern den Boden, den steinernen Flur. Er verwechselt entweder selbst floor und flower oder nimmt an, daß die Quarto von 1597 beide Wörter verwechselt habe, weil, wie er meint, sie „im Klange gar nicht zu unterscheiden" seien. Das ist aber so wenig der Fall, daß vielmehr floor und flower weder in der Orthographie noch in der Aussprache jemals mit einander verwechselt werden konnten, und floor schon deshalb hier nicht das richtige Wort sein kann, weil damit der vom Dichter offenbar beabsichtigte Reim auf power verloren gehen würde. Aber auch des Sinnes wegen kann der Dichter unter flower nichts Anderes als die Blume verstanden haben. Juliens von Liebe und Freude gehobener Tritt ist so leicht, daß er keine Blume, über die er hinschreitet, verletzt, wie Shakspere denselben Gedanken in der zweiten Bearbeitung durch ein noch zarteres Bild ausdrückt: A lover may bestride the gossomers u. s. w. Daß ein steinerner Fußboden durch einen darauftretenden Fuß nicht verletzt wird, wie Tieck's Erklärung den Mönch sprechen läßt, ist noch kein Zeichen der Leichtigkeit dieses Fußes, von dem der Dichter sagt: So *light* a foot. Ein steinerner Fußboden wird bekanntlich auch durch einen schweren Tritt noch nicht verletzt. Tieck wurde zu seiner seltsamen Interpretation wahrscheinlich verführt durch die vermeinliche Parallelstelle der zweiten Bearbeitung: O so light a foot will ne'er wear out the ever-lasting flint. Hier ist aber nur von einem durch fortwährendes Betreten abzunutzenden Stein die Rede, und Lorenzo charakterisirt gerade Julia's leichten Fuß damit, daß er diese natürliche Wirkung nie hervorbringen werde.

A. IV. Sc. 3. Der Schlußvers in Julia's Monolog lautet in der zweiten Quarto und in den folgenden Quartos und Folios:

Romeo, Romeo, Romeo, — here's drink — I drink to thee

und so scheint auch Tieck in der Uebersetzung zu lesen. Mit Recht glaubt Dyce, daß die Worte **here's drink** oder eigentlich **here drink** eine Bühnenweisung enthalten, die aus Versehen in den Text gerathen sei. Sie sollten nur andeuten, daß der Darsteller der Julia hier die Phiole zu leeren hat. Die meisten Ausgaben lesen mit der ersten Quarto: **Romeo, I come; this do I drink to thee.**

A. IV. Sc. 4. Steevens läßt es ganz ungewiß, ob die Gräfin Capulet oder die Amme Angelika heiße, was jedenfalls vernünftiger ist, als Tieck's apodiktische Versicherung, daß man hier zufällig den Namen der Amme erfahre. Da Shakspere beide Frauen sich in gleichem Maße um das Detail der Haushaltung bekümmern läßt und aus dem Zusammenhange sich keine nähere Bestimmung ergibt, so kann die Anrede des Grafen sowohl an die Gräfin, als an die Amme gerichtet sein.

A. IV. Sc. 5.

I will die
And leave him (sc. to death) all; life, living, all is death's.

Diese Lesart der alten Ausgaben, die von den Editoren unbefugter Weise durch Aenderung von **living** in **leaving** entstellt war, hat Tieck mit Recht seiner Uebersetzung zum Grunde gelegt, doch scheint er den Satz verkehrt construirt und interpretirt zu haben. **All** gehört so wenig zu **life**, wie **life** zu **living**. Der Sinn ist: Ich will sterben und dem Tode Alles hinterlassen; Leben, Hab' und Gut, Alles gehört dem Tode. — Dagegen sucht Tieck in derselben Scene vergebens durch seine ganz unverständliche Erklärung die Lesart der alten Ausgaben: **Confusion's *care* lives not in these confusions** verständlich zu machen. Würde in der Folio auch nicht sonst häufig **care** und **cure** verwechselt, so erforderte doch der Sinn unbedingt Theobald's Aenderung **cure. Confusion's care** kann nur Tieck

und kein Engländer, als „Gram um den Tod" interpretiren und, die Möglichkeit einer solchen Deutung für einen Augenblick angenommen, will doch der Mönch unmöglich den leidenschaftlich um Julia's vermeintlichen Tod Trauernden den Vorwurf machen, sie ließen „ihren Gram um diesen Tod nicht vernehmen," da ja gerade das Gegentheil der Fall, daß sie ihn nur zu laut vernehmen lassen. Der Mönch tritt hier wie überall als heilender Freund auf und deshalb sagt er: **Confusion's cure lives not in these confusions.** Die doppelte Bedeutung von **confusion** Vernichtung und Verwirrung ist bekannt. Der Mönch braucht es zuerst in jenem, moralisch aufgefaßten, sodann in diesem Sinne. Das ist so klar, daß man kaum begreift, wie Tieck nicht damit fertig werden kann. Eine Parallelstelle aus Shakspere selbst bietet ihm zu allem Ueberflusse noch Malone: **Why, Collatine, is woe the cure of woe?** heißt es in „Tarquin und Lucretia."

A. V. Sc. 1. Die Folio lies't nicht, wie Tieck irrthümlich behauptet, **trust**, sondern **truth**, ebenso alle alten Ausgaben mit Ausnahme der ersten Quarto, welche **eye** hat. Gewiß änderte Shakspere selbst in seiner zweiten Bearbeitung das **eye** in **truth** um, aber nicht, wie Tieck meint, weil jenes viel unverständlicher, sondern weil dieses viel tiefsinniger ist. Wäre der Vers: **If I may trust the flattering *eye* of sleep** die unverständlichere Lesart, so würden die Herausgeber, die bei ihrer Auswahl immer auf die gemeine Verständlichkeit ausgehen, sie schwerlich einstimmig der Lesart **flattering truth of sleep**, in der eine ganze durch die Uebersetzung „Schmeichelwort des Schlafes" freilich verwischte philosophische Anschauung liegt, vorgezogen haben. **Flattering eye of sleep** bedeutet, daß das Auge des Schlafes im Traume Bilder sieht, die dem Träumenden schmeicheln, denen aber der Wachende nicht trauen darf. Was Romeo darunter versteht, erklärt er selbst: **I dreamt, my lady came and found me dead** u. s. w.

A. V. Sc. 3. Die Lesarten conjurations und commiseration geben beide einen paßlichen Sinn, so daß man schwanken könnte, wenn nicht eine Collation der Ausgaben die Bildung der zweiten Lesart als die Verbesserung eines Druckfehlers nachwiese. In der Quarto von 1597 steht coniurations verständlich genug, da Romeo den Paris vielfach beschworen hatte, ihn nicht zu reizen, sondern wegzugehen, und Paris in Uebereinstimmung mit dem Folgenden sehr wohl darauf erwidern konnte: Ich biete Deinen Beschwörungen Trotz; I do defy thy conjurations. Die Quarto von 1599 druckte mit leicht erklärlichem und häufig vorkommendem Versehen commiration, auf welchem offenbarem Druckfehler denn die späteren Quartos und Folios nach bloßer Conjectur ohne Rücksicht auf eine authentische Handschrift ihre Lesart commiseration gründeten. Daß ein hie und da verbessertes Exemplar der Quarto von 1599 für den Druck aller späterer Quartos und Folios benutzt wurde, steht fest.

Macbeth.

(Vergl. Shakspeare's dramatische Werke u. s. w.
Neunter Theil. Seite 393—417.)

Daß „Macbeth" im Jahre 1606 geschrieben sei, spricht Tieck wahrscheinlich seinem Vorgänger Malone nach, obgleich dessen Gründe ihm gewiß nicht probehaltig erschienen sind. Wenigstens übergeht er dieselben mit Stillschweigen und fügt statt deren aus eigner Erfindung die Notiz hinzu, daß „Macbeth" unmittelbar nach Lear und Hamlet gedichtet sei. Dieses „unmittelbar" nimmt sich, selbst wenn man bei der erweislich falschen Tieck'schen Chronologie stehen bleiben will, seltsam aus, da „Hamlet" von unserm Kritiker in das Jahr 1603 gesetzt wird, mithin ein 1606 geschriebenes Werk aus Shakspere's reifster und productivster Periode nicht „unmittelbar nach Hamlet" gedichtet sein kann. Die Ansprüche des Jahres 1606 gründen sich

aber lediglich auf zwei Zeitanspielungen in dem Monologe des Pförtners (A. II. Sc. 3.), die, unbefangen betrachtet, bei Weitem nicht absichtsvoll und bestimmt genug hingestellt sind, um auf die von Malone damit in Verbindung gebrachten Ereignisse bezogen werden zu müssen. Die Zeit der Entstehung unseres Dramas läßt sich durch positive Data nur allgemeiner festsetzen, einerseits durch die schon erwähnte Notiz in Dr. Forman's Tagebuch, der „Macbeth" auf dem Globustheater am 20. April 1610 aufführen sah, andrerseits durch eine Anspielung in dem Schauspiel selbst auf die Vereinigung der drei Königreiche England, Schottland und Irland unter einem Herrn. In der Vision, welche ihm Banquo's Nachkommen vorführt, sieht Macbeth auch Einige, that two-fold balls and treble sceptres carry. Das Drama kann also erst nach der Thronbesteigung Jacob's I. im März 1603 geschrieben sein. Jede nähere chronologische Bestimmung des Macbeth innerhalb 1603 und 1610 kann nur auf Vermuthungen beruhen, und wenn Collier z. B. jetzt meint, die Hinweisung auf die politische Vereinigung der drei Reiche habe nur in der ersten Zeit von Jacob's Regierung Effect machen können, so hat, da eine solche Anspielung auch später gewiß willkommen war, desselben Kritikers frühere Annahme, daß Dr. Forman in seinem Tagebuch das Schauspiel als ein neues so ausführlich schildere, keine geringere Wahrscheinlichkeit.

A. I. Sc. 1. Tieck knüpft seltsamer Weise die Erscheinung der Hexen an den Aberglauben, den König Jacob nach England verpflanzte, an die Hexenprocesse, die in Folge dessen an der Tagesordnung waren und die das Publicum mit den Gestalten bereits bekannt gemacht hatten, welche Shakspere und andre Dramatiker, „diese Abenteuerlichkeiten benutzend," ihren Zuschauern nun auch auf der Bühne vorführten. Tieck übersieht dabei das Allernächste, daß unser Dichter die Hexen in seiner Quelle zu diesem Drama, in Holinshed's Geschichte von Schottland vorfand und, wie

er im Uebrigen, soweit es sich mit seinen künstlerischen Absichten vertrug, den dort vorgefundenen Stoff benutzte, auch in diesem Theile von dem Chronisten nicht abwich. Da die Hexen bei Holinshed mit ihren Prophezeiungen und übernatürlichen Anreizungen denselben Einfluß auf Macbeth ausüben, wie bei Shakspere, so ist zu vermuthen, daß unser Dichter, nachdem er einmal diesen Gegenstand gewählt, ihn ebenso behandelt haben würde, wenn auch König Jacob die Hexenprocesse nicht in die Mode gebracht hätte. Auch Middleton war zu der dramatischen Bearbeitung des Hexenwesens in seinem Schauspiel the Witch weniger durch diesen angeblichen Modegeschmack als durch Shakspere's Macbeth veranlaßt; er wollte die Popularität, deren sich dessen Hexen erfreuten, ausbeuten und gerieth, indem er die von unserm Dichter dargebotenen Motive weiter auszuführen unternahm, unbewußt in eine Travestie derselben. Tieck kehrt freilich, indem er Steevens' paradoxer Behauptung blindlings folgt, das Verhältniß um und nimmt an, daß Shakspere Middleton's Hexenapparat als Vorbild vor Augen gehabt habe. Aber abgesehen von allen äußeren Zeugnissen, die es höchst wahrscheinlich machen, daß Middleton seine Witch erst 1613 geschrieben, sollte schon ein oberflächlich vergleichender Blick auf beide Productionen keinen Zweifel lassen, wo wir das in genialen Zügen entworfene Original dieser Hexen und ihres Apparats und wo wir die erweiterte, verflachte und abgeschwächte Copie zu suchen haben. Tieck scheint einen Beweis für die Priorität der Middleton'schen Witch darin zu finden, daß einige Hexengesänge, die in „Macbeth" bloß angedeutet werden, in jener vollständig enthalten sind. Wenn aber die Folio im Jahre 1623 diese unbedeutenden Verse als bekannt voraussetzen durfte und sich daher begnügte, nur den Anfang zu citiren, so waren sie doch bei der Aufführung des „Macbeth" vollständig vorgetragen. Besäßen wir eine gleichzeitige Ausgabe von Middleton's Witch, so würden wir darin ebenfalls diese Hexenlieder vielleicht nur angedeutet finden, da die Drucker derselben wie die der

Folio darin nur eine Zuthat für die Aufführung, nicht ein Eigenthum des Dichters erkannt haben würden. Middleton's Drama kam aber als Manuscript auf Steevens und wurde erst zu seiner Zeit von Reed herausgegeben, weshalb sich aus der vollständigeren Gestalt dieser Verse bei Middleton so wenig etwas schließen läßt, wie aus der unvollständigen in der Folio. Die Möglichkeit, daß Middleton sie von Shakspere entlehnt, freilich nicht aus dem gedruckten „Macbeth," sondern aus der Bühnendarstellung des Werkes, wird dadurch nicht im Mindesten angefochten; es ist aber viel wahrscheinlicher, daß sie weder von Shakspere noch von Middleton herrühren, sondern als längst im Munde des Volkes gangbar für die Gelegenheit benutzt wurden. Sie tragen ganz das Gepräge solcher Volksweisen, und wie Shakspere zur äußerlichen Charakteristik des Hexentreibens viele Züge aus dem Aberglauben seiner Zeit schöpfte, konnte er ebendaher auch die kurzen Reimstrophen entnehmen, welche das Volk den Hexen für ihre Beschwörungen in den Mund gelegt hatte.

A. I. Sc. 2. Wenn wir auch im gemeinen Leben „wo" und „wenn" verwechseln, so scheidet Shakspere doch den zeitlichen und räumlichen Begriff sehr genau, und die von Tieck ihm zugeschriebene Vermischung von when und where kommt entweder gar nicht vor oder beruht nur auf einem Druckfehler der alten Ausgaben. Noch weniger aber hat whence je die Bedeutung „wann," die Tieck ihm hier willkührlicher und unnöthiger Weise beilegt. Die gewöhnliche Bedeutung „woher" reicht vollkommen aus. Hinter **thunders** scheint das Verbum zu fehlen, das schon die zweite Folio durch **breaking** ergänzte. Da das Participium hier nicht wohl paßt, lesen die Herausgeber mit Recht **break** dafür.

A. I. Sc. 3. Die Erklärung, welche Tieck über die **weird sisters** gibt, ist eben so neu, wie sie falsch ist. Das Original druckt nicht, wie er behauptet, **wayward,**

sondern bald weyward, bald weyard — eine orthographische Verschiedenheit, die durchaus keine Verschiedenheit in der Aussprache bedingt, da das w in weyward wie in vielen Wörtern auf ward nicht hörbar ist. Dem Klange nach fällt also weyward und weyard, je nach dem Bedürfnisse des Verses zweisylbig oder einsylbig gesprochen, ganz mit der richtigeren Schreibweise weird zusammen. Shakspere fand den Ausdruck in Holinshed's Chronik, der er in dieser Scene ziemlich genau folgt. Holinshed nennt sie ausdrücklich the weird sisters und erklärt das Wort richtig als goddesses of destinie. Diese Bedeutung: Schicksal oder genauer Schicksalsprophezeiung hat nämlich das Wort weird, das nicht bloß, wie Tieck glaubt, im Schottischen, sondern auch im Englischen vorkommt. So nennt schon Chaucer in „Troilus und Cressida" die Fortuna executrice of wierdes, und ein alter Uebersetzer des Virgil gibt Parcae mit weird sisters wieder. Weird aber ohne ein Substantiv wie sisters oder women bedeutet weder im Schottischen noch im Englischen eine Hexe oder Zauberin, sondern nur Schicksal oder Prophezeiung. — Gewiß ist es nur zufällig, daß die Folio den Abgang der Hexen hier als Witches vanish bezeichnet, während sie am Schluß der ersten Scene einfach exeunt setzte. Die Einfachheit der damaligen Bühnenvorrichtungen macht es mehr als wahrscheinlich, daß hier wie dort die Hexen durch keine complicirte Maschinerie davon geführt wurden, sondern rasch hinter den Vorhang traten, der im Hintergrunde der Bühne oder zur Seite angebracht war. Unbegreiflicher Weise nimmt Tieck, allen sonstigen uns überlieferten Zeugnissen zum Trotz, an dieser Stelle die Anwendung einer Maschinenkunst an, wodurch das Verschwinden geschah, und schließt sogar aus Macbeth's nächstfolgenden Worten, daß diese Maschinenkunst vortrefflich, und vorzüglicher als unsere jetzige gewesen sein muß. Der Schluß, auf den sich diese Annahme gründet, ist eben so seltsam, wie die Annahme selbst. Bei der anerkannten Dürftigkeit und Mangelhaftigkeit des damaligen scenischen Apparats war es

die Sache des Dichters, der nur in beschränktem Maße zu erreichenden äußeren Illusion durch Schilderungen, die er den auftretenden Personen in den Mund legte, nachzuhelfen, wie wir das bei Shakspere in tausend Belegstellen finden. Trug Shakspere schon Sorge dafür, in Fällen wo für das Verständniß der Zuschauer eine genauere Angabe des Orts der Handlung erforderlich schien, als die unvollkommenen Decorationen sichtbar darstellten, aus den ersten Worten der Sprechenden erhellen zu lassen, wo das Publikum sich den Vorgang der Scene zu denken hatte, um wie viel mehr mußte er sich dieses Mittels zur weiteren Ausmalung der Scene bedienen. So sollten auch hier Macbeth's Worte das übernatürliche Verschwinden der Hexen ausdrücklich erwähnen, eben weil die damalige Bühne dasselbe nur höchst unvollkommen zur Erscheinung brachte. Ein Beweis für die Vorzüglichkeit der Maschinenkunst liegt gewiß nicht darin. Man begreift nicht, wie ausnahmsweise zu diesem Drama äußere Vorkehrungen hätten getroffen werden können, die, wie hinreichend bezeugt wird, ganz außer dem gewöhnlichen Bereich des Shakspere'schen Theaters lagen, und noch dazu solche Vorkehrungen, die, wie Tieck paradoxer Weise behauptet, die unseren übertreffen sollte. An der Maschinenkunst, die bei den jetzigen Darstellungen Macbeth's in Bewegung gesetzt wird, mag Tieck soviel auszusetzen finden, wie er will, jedenfalls dürfen wir uns damit trösten, daß sie vorzüglicher als die damalige ist. — Weiterhin versucht Tieck, die Lesart der Folio Tale durch eine umschreibende Erklärung zu sichern. Das Wort heißt aber nie: Redeweise, Sprache, sondern entweder Erzählung oder Zahl, und soll tale beibehalten werden, läßt es sich nur mit Johnson in letzterer Bedeutung fassen und freilich immer etwas gezwungen erklären: Posts arrived as fast as they could be counted. Dyce stimmt der von Rowe vorgeschlagenen Lesart hail bei und erinnert, daß die Setzer öfter T für H lesen, und daß die erste Folio Tale, nicht tale hat. — Macbeth's Schilderung seines in Folge der Hexenprophezeiungen aufgeregten Zu-

standes erhält von Tieck eine dem ausdrücklichen und klaren Wortlaut zum Theil zuwiderlaufende Deutung. Das schreckliche Bild, sagt Macbeth, dieser bösen Eingebung (suggestion) bringt mein Haar aus seiner Ruhe (doth unfix my hair) und macht, daß mein gesetztes, festes Herz mir an die Rippen pocht (and make my seated heart knock at my ribs). Beides sind bei Macbeth so ungewohnte Erscheinungen, daß sie ihm als naturwidrig (against the use of nature) vorkommen. Daß das Herz aber statt heftig zu pochen, ganz zu pochen aufhört, wie Tieck erklärt, oder „brustabwärts schlägt," wie er übersetzt, davon sagt der ganz verständliche Text nichts. Auch den darauf folgenden Worten single state of man und function legt Tieck Bedeutungen bei, welche unser Dichter nirgendwo sonst damit verbindet. Mein Gedanke, sagt Macbeth, dessen Mord doch nur noch ein bloßes Phantasiegebilde ist, oder einfach ausgedrückt, der bloße Gedanke an den Mord erschüttert so mein einfaches, natürliches Menschenwesen (my single state of man), daß jede organische Thätigkeit (function) in Einbildungen erstickt wird (is smothered in surmise) oder einfach ausgedrückt, daß ich weder sehe noch höre, daß ich für die Erscheinungen der Wirklichkeit unempfindlich bin, daß daher für mich nichts da ist (and nothing is) außer dem Unwirklichen, was in der That nicht existirt (but what is not).

A. I. Sc. 5. Between the effect and it. Die erste Folio hat für it noch die alterthümliche Schreibweise hit, was Tieck hier als das substantivische hit „Stoß" beibehält und erklärt. Grammatik und Sinn treten dieser Annahme zugleich entgegen: jene verlangt durchaus die Wiederholung des Artikels vor hit, und dieser zeigt, daß it für fell purpose steht, daß eine Pause sich wohl zwischen der Ausführung des blutigen Vorsatzes und diesem selbst (between the effect and it), nicht aber zwischen der Ausführung und dem „Stoße" denken läßt, da diese beiden nothwendig zusammenfallen. — Gleich darauf übersetzt Tieck:

take my milk for gall, als ob der Dichter etwas ganz Anderes, nämlich take gall for milk geschrieben hätte. Die Lady sagt aber: Trinkt meine Milch statt der Galle, als Galle, die Eure sonstige Nahrung ist. — In dem letzten Vers dieser Scene hat Tieck das Verbum to fear mißverstanden. Es hat hier die gewöhnliche Bedeutung: sich fürchten. Die Miene verändern, sagt die Lady, heißt sich fürchten. Allerdings kommt to fear bei Shakspere häufig in activem Sinne, als: Jemanden erschrecken, vor, aber nie ohne ein Object. Auch konnte die Lady hier ihren Gemahl nicht davor warnen, daß er durch Veränderung seiner Miene Schrecken verbreite. Furcht oder gar Mißtrauen erregen, wie Tieck übersetzt, kann to fear als neutrales Verbum nie bedeuten.

A. I. Sc. 7. Man braucht bei to trammel up nicht an das Bild des Fischfangs zu denken, sondern kann bei dem gewöhnlichen Sinne des Wortes „durch Festhalten Etwas hindern, hemmen, in seiner Gewalt behalten," stehen bleiben. Die Aenderung der Interpunction der Folio, die hinter end-all ein Punktum setzt und so den Vordersatz ohne Nachsatz läßt, ist nothwendig. Um die Lesart der Folio schoole zu retten, legt Tieck dem Worte bank die unerhörte Bedeutung Schulbank bei und upon this bank and school of time soll dann heißen: „auf dieser Schülerbank der Gegenwart." Die Erklärung des Satzes, die man, da sie keiner Widerlegung bedarf, bei Tieck selbst nachlesen mag, ist mo möglich noch abenteuerlicher als die Construction dieses angeblichen Englisch, dessen Ausleger, ehe er „auf diese Schülerbank der Gegenwart" gerieth, besser eine Zeitlang auf einer Schülerbank der Englischen Grammatik gesessen hätte. Daß die „seinsollende Verbesserung" shoal wirklich die richtige Lesart ist, sieht Jeder, der die Bedeutung von bank kennt, aus der Zusammenstellung beider Wörter. Die Zeit des irdischen Lebens wird in ihrer Vergänglichkeit mit einer Sandbank verglichen, die ebenso schnell verschwindet, wie sie auftaucht.

An diese Vergänglichkeit des Erdenlebens, nicht, wie Tieck will, an die Trostlosigkeit desselben denkt Macbeth, und der Gegensatz liegt darin, daß trotz der Flüchtigkeit der Zeit schon hienieden das Böse seine Strafe findet.

A. II. Sc. 1. Viel unbegreiflicher als daß die Editoren strides für sides lesen, ist es, daß Tieck die corrumpirte Lesart der Folio beibehalten und vertheidigen zu können glaubt. Sides soll der Sitz der Leidenschaften sein — eine Bedeutung, die Tieck erst hineinlegt, die aber, selbst wenn sie sich aus Analogien begründen ließe, noch nicht zu dem Schluß berechtigte, daß nun auch der „Sitz der Leidenschaften" für die Leidenschaften selbst stehen und with Tarquin's ravishing sides „mit wilder Brunst Tarquin's" heißen könne. Auch paßte diese Vergleichung nicht auf den Mord, dessen leiser und zugleich gewaltiger Schritt hier geschildert werden soll. Er schreitet auf sein Opfer zu, wie Tarquin in Lucretia's Schlafgemach. Was Shakspere hier Tarquin's ravishing strides nennt, bezeichnet er in seinem Rape of Lucrece ganz ähnlich:

Into the chamber wickedly he stalks.

Dem personificirt gedachten Morde ravishing sides, die nur Wollust andeuten können, zuzuschreiben, ist ein offenbarer Unsinn. — Die Conjectur sore, welche Tieck sich gleich darauf für die Lesart der Folio sowre erlaubt, ist ziemlich unglücklich, und er hat alle Ursache, sie „nur zagend mitzutheilen." Wenn einmal doch geändert werden muß, so liegt die gewöhnliche Lesart sure — nach alter Orthographie sewre — dem sowre doch näher als die Tieck'sche Conjectur, die ohnehin gar nicht in den Sinn paßt. Sore heißt nicht, wie Tieck dieser Stelle zulieb annimmt, „verwundbar," sondern „verwundet," was im Widerspruch mit firm-set Macbeth von der Erde hier vernünftiger Weise weder sagen kann noch sagen will. Sure and firm-set „sicher und fest begründet" gehört zusammen, wie in einer früheren Scene bank and shoal of time. Sore und firm-set würde der Dichter schwerlich, wenn

er anders verstanden sein wollte, durch die Copula and verbunden, sondern entweder das eine Epitheton oder das andere weggelassen haben. — Wenn wir uns erinnern, wie oft die Folio w und m verwechselt, und wie leicht eine Umstellung kurzer im Verse aufeinanderfolgender Worte möglich ist, so erscheint die Lesart der Herausgeber: which way they walk eben nicht gewaltsam. Tieck behält die Lesart der Folio: which they may walk, die er selbst „höchst ungrammatisch" findet, bei und meint which würde hier „wie in Vergessenheit, in der Abwesenheit des Geistes gebraucht." So lange aber nicht bewiesen ist, daß Shakspere dergleichen Gemüthszustände bei seinen Helden dadurch bezeichnet, daß er sie gegen die einfachsten Regeln der Grammatik sündigen und Nonsens sprechen läßt, ist es rathsamer, zu der „prosaischen, matten Verbesserung der Editoren" seine Zuflucht zu nehmen.

A. II. Sc. 2. Macbeth's Worte: This is a sorry sight hat man bis auf Tieck allgemein auf den traurigen Anblick der blutbefleckten Hände bezogen und die Herausgeber haben deshalb den erklärenden Zusatz: Looking on his hands eingeschoben. Tieck bestreitet die Richtigkeit dieser Bühnenweisung, weil Macbeth, wenn er jetzt schon seine Hände zeige, auch die mitgebrachten Dolche zeigen müsse. Es ist auch gar kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß er die Hände und die Dolche verborgen halte und erst später damit zum Vorschein komme. Die Deutung auf den Anblick des ermordeten Königs, welche Tieck vorzieht, verträgt sich nicht wohl mit this, das immer nur auf etwas Unmittelbares, Zunächstliegendes bezogen wird. — Eine Tieck'sche Grille ist es, daß das Wort sorry hier „sonderbar, in einem halbkomischen Sinne stehen" soll. Sorry, meint Tieck, sei ein Ausdruck, der mehr im gemeinen Leben als in der Poesie oder der Tragödie gebraucht werde. Nun kommt aber dieses Wort in allen Shakspere'schen Dramen vor, sein Gebrauch in „der Poesie oder der Tragödie" ist mithin ziemlich häufig, und da es

nirgends einen „halbkomischen Sinn" hat, wird es ihn auch wohl hier nicht haben. Spencer, Shakspere's Vorgänger und Zeitgenosse, bezeichnet in seiner Fairy Queen den Anblick einer in ihrem Blute daliegenden Dame als a sorry sight ganz wie unser Dichter, ohne, dem Anschein nach, etwas Komisches darin zu sehen. Auch findet Lady Macbeth nicht das Wort sorry, sondern nur den Gedanken an diesen traurigen Anblick thöricht: a foolish *thought*, sagt sie.

A. II. Sc. 3. The near in blood, the nearer bloody übersetzt und erklärt Tieck ohne die mindeste Rücksicht auf den Wortlaut des Originals. The near in blood sind nicht die Söhne des Königs selbst, sondern sonstige Blutsverwandten. Diese, sagt Donalbain, sind um näher daran, blutdürstig zu sein. Das Verbum are muß supplirt werden, um den Satz verständlich zu machen. The near in blood are the nearer bloody. Allerdings spricht Donalbain hier noch keine bestimmt formulirte Anklage Macbeth's aus, aber der Zusammenhang zeigt deutlich genug, daß er ihn als nächsten Verwandten am Meisten fürchtet und sich in seiner Nähe nicht für sicher hält. Aus welchen Worten Donalbain's aber Tieck herausgelesen hat, daß der König, wie es scheine, aus Ehrsucht erschlagen sei, wären wir begierig zu erfahren.

A. III. Sc. 1. To shine erklärt Tieck für unser „bescheinigen" und fügt hinzu: „Das Wort kommt aber nur selten so vor." Besser hätte er gesagt: Es kommt nie so vor, also auch hier nicht. Shine hat hier die Bedeutung, die es immer hat und die Tieck sonderbarer Weise dieser Stelle abspricht: Scheinen, leuchten. Die Prophezeiungen der Hexen leuchten jetzt im Lichte der Wirklichkeit an dem gekrönten Macbeth. Upon thee wird auch Niemand, der Englisch versteht, in abhängige Verbindung mit speeches bringen und durch „ihre Wort' an Dich" übersetzen, wie Tieck es thut.

A. III. Sc. 4. Die Bühnenweisung der Folio: **Enter the Ghost of Banquo and sits in Macbeth's place** ist noch kein Beweis, daß zu Shakspere's Zeit Banquo's Geist nicht, wie es auf unsern Theatern Sitte ist, aus dem Boden aufgestiegen sei. Die Bezeichnung **Enter** bedeutet in Shakspere's Dramen nicht immer: Es tritt herein, sondern auch: Es erscheint, wird sichtbar. So z. B. in „Cymbelin" (A. II. Sc. 2.) hat die Folio: **Enter Imogen in her bed**, wenn Imogen im Bette liegend sichtbar wird, oder in „Romeo und Julia": **Enter Romeo and Juliet aloft**, wenn die Liebenden auf dem Balkon erscheinen. Daß aber in der That auf Shakspere's Theater der Geist nicht aus der Erde emporstieg, erhellt aus Forman's Bericht über die Aufführung des Macbeth. Es heißt darin von Macbeth: **The night being at supper with his noblemen, whom he had bid to a feast (to the which also Banqno should have come) he began to speak of noble Banquo, and to wish that he were there. And as he thus did, standing up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him. And he turning about to sit down again, saw the ghost of Banquo** u. s. w.

A. III. Sc. 6. Tieck nimmt an dieser Scene großen Anstoß und versucht die vermeintlichen Inconsequenzen und Sonderbarkeiten derselben durch gewaltsame Versetzung einzelner Stellen zu heben — ein Verfahren, das an und für sich schon kritisch bedenklich, hier vollends unstatthaft und unnöthig erscheint, sobald man nur diese erklärende Zwischenscene in ihrem ganzen Zusammenhange auffaßt. Der Lord beantwortet Lenox Frage nach Macduff ausführlicher, indem er, Malcolm's Aufenthalt am Englischen Hofe erwähnend, damit zugleich den Grund von Macduff's Flucht ebendahin angibt. Zugleich knüpft er daran, welche Wirkung **this report** (der Bericht von dem A l l e n, was der Lord, von **The son of Duncan etc.** an, so eben erzählt, nicht das Letztere, auf Macduff Bezügliche gerade)

auf Macbeth gehabt habe. Lenox, dessen Gedanken noch an Macduff haften, forscht noch weiter nach seinem Schicksal und erwidert, als er erfährt, es sei zum gänzlichen Bruch zwischen Macduff und Macbeth gekommen: And that well *might* advice him to a caution, Und das **mochte** ihm wohl zur Vorsicht rathen, indem er sich auf Macduff's Flucht bezieht. (Tieck übersetzt might als bloßen Wunsch, möge, wo es denn freilich nicht paßt.) Was dann weiter folgt: Some holy angel etc., hat, da nur von einer unternommenen Flucht Macduff's die Rede war, keineswegs aber von seiner Ankunft in England, nichts Ungehöriges noch Befremdendes, so daß damit auch der letzte Grund zu einer Aenderung, wie Tieck sie versucht hat, schwindet.

A. IV. Sc. 1. Es hat nichts Befremdliches, daß die Folio das seltene, aber hinlänglich documentirte Wort germin oder germen, Keim, Samen, nach ihrer bei ungewöhnlicheren Wörtern immer auf die Aussprache begründeten Orthographie Germaine schreibt. Auch die Bedeutung paßt, ohne daß der Plural germins, den die Ausgaben vorziehen, bei dem Collectivbegriffe nöthig ist. Treasure bezeichnet den Reichthum, die Fülle des Naturstoffes, die ganz und gar (Statt altogether lesen die Ausgaben freilich wieder all together) zusammenstürzen mag. Tieck lies't Germans, was er Geschwister übersetzt, obwohl german nur als Adjectiv eine ähnliche Bedeutung, nämlich leiblich, blutsverwandt hat. The Treasure of nature's germans sollen dann, obgleich alle näher darauf hinweisende Bezeichnungen im Texte fehlen, Sonne und Mond bedeuten! Tieck übersetzt: „Müßte selbst der Doppellichter Pracht und Ordnung wild zusammentaumeln, ja bis zur Vernichtung erkranken.“ Außer dem erwähnten Punkte, Germans betreffend, ist gegen diese Uebersetzung noch Folgendes einzuwenden: To tumble ist nicht taumeln, sondern zusammenstürzen; daß mithin nach solchem Zusammensturze nicht erst von einem

„Erkranken" in einer Gedankenklimax die Rede sein kann, leuchtet ein; auch müßte statt till destruction dann to destruction gesetzt sein. Even till destruction sicken ist aber ein für sich bestehender, auf das Vorhergehende bezüglicher Satz, in welchem destruction als Nominativ personificirt gedacht wird: bis daß die Zerstörung ermatte, des Zerstörens überdrüssig werde.

A. IV. Sc. 1. Rebellions dead lies't die Folio, rebellious head lesen die Herausgeber, da Macbeth offenbar das gekrönte Kind, das ihm erscheint und seinem Throne Gefahr droht, anredet. Tieck lies't rebellion's dead und übersieht in seinem Eifer, anders als die Editoren zu conjecturiren, daß rebellion's dead nicht zu rise never paßt und auch nicht passen würde, wollte man dafür rises lesen, was aber nicht in der Folio steht. Die Verbindung rebellion's dead, rise never u. s. w. ist so ungrammatisch wie möglich.

A. IV. Sc. 3. Wenn Tieck mit Recht zwischen der klaren, ruhigen Sprache dieser Scene und Macbeth's leidenschaftlich aufgeregten Reden einen großen Unterschied findet, so hätte er nicht außer Acht lassen sollen, daß unser Dichter Macbeth's Reden ganz aus sich schuf, während er für vorliegende Scene einen in Holinshed's Chronik verzeichneten Dialog zwischen Malcolm und Macduff über dasselbe Thema zum Theil wörtlich benutzte. — In diese einfache Redeweise fügt sich aber ein so gesuchter Ausdruck wie something you may discern of him through me durchaus nicht, selbst wenn Tieck eine plausiblere Erklärung dafür wüßte, als die von ihm vorgebrachte, die im Grunde doch nur auf den Sinn der Emendation der Herausgeber hinausläuft. Die Folio konnte leicht discerne für deserue lesen. Daß Letzteres das Richtige ist, zeigt der Zusammenhang und Macduff's Antwort: I am not treacherous. — In derselben Scene läßt sich Tieck von den Editoren verleiten, die Worte wear thou thy wrongs auf poor country zu beziehen, obgleich zwei Zeilen, in denen nicht poor

country, sondern great tyranny angeredet wird, dazwischen treten. Wear thou thy wrongs „trage deine Unthaten zur Schau" (Tieck nimmt freilich ganz verkehrt to wear für gleichbedeutend mit to bear und wrong im passiven Sinne) gehört aber nothwendig zu dem Zunächststehenden, zu great tyranny. Das Recht zu solchen Bedrückungen, fährt Macduff fort, ist nunmehr bekräftigt. To affere a title ist der technische Gerichtsausdruck, der unserm deutschen Kritiker ganz unbekannt gewesen sein muß, als er unbegreiflicher aus the title Malcolm als legitimen Herscher herausdeutete und affear'd, wie die Folio schreibt, für afeard, furchtsam, bange hielt.

A. V. Sc. 6. Die Worte, welche Macbeth auf die Nachricht von dem Tode seiner Gattin spricht, sind an sich klar genug und werden erst durch Tieck's Erklärung unverständlich. Die fixe Idee, die auch hier wieder nach den Bildern von einer Schule sucht, hat damit erst die Dunkelheit hineingebracht, um sie nachher durch die verzerrtesten Deutungen kaum wieder zu erhellen. Macbeth erhält die Todesbotschaft mitten unter den kriegerischen Rüstungen, die ihn ganz in Anspruch nehmen und ihm keine Muße zur Trauer übrig lassen. Deshalb sagt er: Sie hätte später sterben sollen; es wäre eine Zeit gekommen für solch ein Wort. — Dieser Gedanke führt ihn alsdann auf die Auffassung der einen Seite dieses eben ausgesprochenen Wunsches, auf den Aufschub, mit dem am Ende, wie die Zeit so Tag für Tag verrinnt, doch nichts erreicht wird. Deshalb sagt er: Das Morgen, das Morgen, das Morgen schleicht in diesem kleinlichen Schritte von Tag zu Tag weiter bis zum letzten Theilchen der verzeichneten Zeit, oder deutlicher, bis ans Ende der Geschichte. Das sprichwörtliche To the last syllable erinnert ebensowenig an eine Schule, wie der ganz ähnliche Ausdruck To the utmost syllable of your worthiness in „Ende gut, Alles gut" (A. III. Sc. 6.) daran erinnert.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Chronologische Uebersicht.

1564.

William Shakspere, getauft in der Pfarrkirche zu Stratford am Avon, am 26. April.

1582.

Fulk Sandells und John Richardson verbürgen sich in einer gerichtlichen Verschreibung vom 28. November, um für Shakspere den Dispens des Bischofs von Worcester zur Verheirathung mit Anna Hathway nach einmaligem Aufgebot zu erhalten.

1583.

Shakspere's ältestes Kind Susanna getauft in der Pfarrkirche zu Stratford, am 26. Mai.

1585.

Shakspere's Zwillinge Hanmet und Judith getauft in der Pfarrkirche zu Stratford, am 2. Februar.

1589.

Shakspere Theilhaber am Blackfriarstheater in London, im November.

1591.

Anspielung auf Shakspere als Lustspieldichter in Spencer's Tears of the Muses.

1592.

Anspielung auf Shakspere's dramaturgische Vielseitigkeit in Greene's **Groatsworth of Wit.** — Chettle, der Herausgeber dieses Pamphlets, gibt dem von Greene beleidigten Dichter eine Ehrenerklärung in seinem **Kindheart's Dream.** — Anspielung auf „König Heinrich **IV.** Erster Theil" in Nashe's **Pierce Pennilesse.**

1593.

„Venus und Adonis" gedruckt. — Die Eigenthümer des Blackfriarstheaters schließen einen Contract ab zur Erbauung des Sommertheaters **„The Globe"** am 22. December.

1594.

„Lucretia" gedruckt. — Anspielung auf Shakspere als Tragödiendichter in Spencer's **„Colin Clout."** — Shakspere's und Henslowe's Truppen spielen gemeinschaftlich auf dem Theater in Newington Butts vom 3. Juni 1594 bis zum 15. November 1596. — „König Heinrich **VI.** Zweiter Theil" gedruckt als **„The first part of the Contention."**

1595.

„König Heinrich **VI.** Dritter Theil" gedruckt als **„The true tragedy of Richard Duke of York."**

1596.

Shakspere's Vater erhält sein Wappen bestätigt. — Petition wegen der Wiederherstellung des Blackfriarstheaters, unterzeichnet von Shakspere und sieben andern Eigenthümern des Theaters, im Mai. — Shakspere ansässig in der Vorstadt Southwark, im Juli. — Shakspere's Sohn Hanmet stirbt im August in Stratford.

1597.

„König Richard **II.**", „König Richard **III.**", und „Romeo und Julia" gedruckt. — Shakspere kauft New Place, eines der größten Häuser in Stratford.

1598.

„Verlorne Liebesmüh" und „König Heinrich IV. Erster Theil" gedruckt. — Francis Meres erwähnt in seinem „Palladis Tamia, Wits Treasury" zwölf Schauspiele Shakspere's („for Comedy, witnes his *Gentlemen of Verona*, his *Errors*, his *Loue labors lost*, his *Loue labours wonne*, his *Midsummers night dreame* and his *Merchant of Venice:* for Tragedy his *Richard the 2.*, *Richard the 3.*, *Henry the 4.*, *King John*, *Titus Andronicus* and his *Romeo* and *Juliet.*") und Shakspere's Sonette. — William Shakspere's Name auf einem Verzeichniß der Besitzer von Kornvorräthen in Stratford am 4. Februar. — Shakspere beabsichtigt einen Ankauf von Ackerland in Shuttery bei Stratford.

1599.

Eine Gedichtsammlung „Passionate Pilgrim" fälschlich unter Shakspere's Namen herausgegeben.

1600.

„König Heinrich IV. Zweiter Theil", „König Heinrich V." „Viel Lärmen um Nichts" gedruckt. — „Wie es Euch gefällt" in die Register der Buchhändlergilde eingetragen.

1601.

Shakspere's Vater stirbt im Herbst.

1602.

„Die lustigen Weiber von Windsor" gedruckt. — „Was Ihr wollt" im Middle Temple Hall aufgeführt. — „Othello" in Harefield aufgeführt. — Shakspere kauft Ländereien in Stratford.

1603.

„Hamlet" gedruckt. — Shakspere's Schauspielergesellschaft tritt unter dem Titel „The King's Players" in den Dienst König Jacob's I., am 17. Mai. — Shak-

spere kauft Ländereien in Stratford. — Shakspere anwesend in London, am 20. October.

1604.

„Maaß für Maaß“ im Pallast zu Whitehall aufgeführt. — Shakspere unter den „King's Players“ erwähnt, am 9. April.

1605.

Shakspere übernimmt contractlich die Pachtung des Zehnten in Stratford, am 24. Juli.

1607.

Doctor John Hall in Stratford heirathet Shakspere's Tochter Susanna am 6. Juni. — „König Lear“ in Whitehall aufgeführt. — „Die Bezähmung der Widerspenstigen“ in die Register der Buchhändlergilde eingetragen.

1608.

Shakspere's Mutter stirbt im September. — Shakspere in Stratford als Pathe bei der Taufe William Walker's am 16. October. — Unterhandlungen mit den städtischen Behörden von London über den Ankauf des Blackfriarstheaters. Abschätzung des Werthantheils der verschiedenen Interessenten, Shakspere's und Anderer.

1609.

„Troilus und Cressida“ bei Hof aufgeführt und gedruckt. — „Pericles“ gedruckt. — Shakspere entrichtet die Armentaxen als Hausbesitzer in der Vorstadt Southwark.

1610.

Königliche Vollmacht für Daborn, Shakspere, Field und Kerkham zur Bildung einer Kindertruppe für das Blackfriarstheater, im Januar. — Dr. Simon Forman sieht „Macbeth“ auf dem Globustheater aufführen am 20. April.

1611.

„Der Sturm" und „Das Wintermährchen" im Palast zu Whitehall aufgeführt. — „Das Wintermährchen" auf dem Globustheater aufgeführt am 15. Mai, Dr. S. Forman's Bericht zufolge.

1613.

Shakspere kauft ein Haus in Blackfriars zu London, im März. — „König Heinrich VIII." als neues Schauspiel aufgeführt, als das Globustheater verbrannte.

1614.

Shakspere zum Besuch in London, im November.

1616.

Shakspere's Testament ursprünglich datirt vom 25. Januar, unterzeichnet am 25. März. — Shakspere's Tod am 23. April. — Sein Begräbniß am 25. April.

In diese Zusammenstellung aller auf Shakspere's Leben und Wirken bezüglichen Data sind nur solche Notizen aufgenommen, welche sich urkundlich und mit chronologischer Bestimmtheit nachweisen lassen. Daher durfte z. B. der Geburtstag unseres Dichters in dem Verzeichniß nicht angeführt werden, weil nur die Tradition den dritten Tag vor der Taufe, den 23. April als solchen angibt. Ebenso ließ sich weder über die Zeit von Shakspere's erster Ankunft in London, die freilich mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1586 gesetzt wird, noch über den Beschluß seiner Schauspielerlaufbahn eine genauere documentirte Notiz beibringen, denn der negative Umstand, daß wir unter den Schauspielern, die Ben Jonson's „Volpone" 1605 auf dem Blackfriarstheater darstellten, Shakspere nicht genannt finden, kann kaum mit Sicherheit für den Endpunkt seiner schauspielerischen Thätigkeit gelten, da dieselbe allem Anscheine nach schon einige Zeit früher vor

der immer fortdauernden dichterischen Beschäftigung in den Hintergrund getreten war. In welches Jahr die definitive Rückkehr Shakspere's aus der Hauptstadt zu bleibender Niederlassung in seinem Geburtsorte fällt, würde uns vielleicht, auch wenn uns die Quellen zu seiner Biographie reichlicher flössen, nicht klar erhellen. Die Notizen, die uns aufbewahrt sind, bezeugen aber hinlänglich, wie der Dichter selbst in den Jahren seiner regsten dramatischen Thätigkeit seine Zeit zwischen London und Stratford theilte, wie er einerseits schon früh einen dauernden, mit dem Ankauf und der Nutzbarmachung eines bedeutenden Grundbesitzes verknüpften Aufenthalt in der Heimath für sein Alter vorbereitete, andrerseits aber fortwährend durch vielfache Interessen an London gefesselt blieb. Die Tradition berichtet uns nur die unzweifelhafte Thatsache, daß der Dichter die letzten Jahre seines Lebens in Stratford zubrachte.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Delius, Nikolaus,

Die Tieck'sche Shaksperekritik beleuchtel

Bonn 1846

P.o.angl. 364 o
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10749692-0